

الديمقراطية تعنى تغيير المناخات السائدة

طفولتنا في هذا الوطن العربي الممتد من الغنى الفاحش وحتى الفقر المدقع، من الغنارات الولومية وحتى الفريدة المتسلطة، من الشطارات الولومية وحتى نقيضها في السلوكيات اليومية، احتلت الديمقراطية مساحات من حجم الشرثرة والادعاء والتياكي مما يعكن أن يُصلح البشر على هذا الكوكب أو أن جزءاً يسيراً منها ثم توظيفه من قبل ادعيالها بحسن نيه مصداقية ويإدراك حقيقي، ويمسعى نبيل لتحقيقها وتجنيرها في حياتنا العربية، ليصبح المنالة عبيراً حقيقياً يفسل المارية والمالمة وسائمة من طلاله الوارقة ونسائمة من المارية والمائمة والمائ

لكتنا – ويا للحزز، والخبية – وصلى امتداد المقود الماضية، كنا نراهن على الأصوات الرقضة من شريحة السياسيين الذين كافوا يرشعون هذه المثلثة فوق طروحاتهم لتحقيق كل الأهداف الدائلية والمصلحية والنمائية والدمائية – باستثناء "الديمقراطية" – والتي تعرض الإنسان العربي في مغيرة تلك المساحلات والحروب الكلامية، والشمائرات الزائفة إلى القهر والتهميش والإقصاء. وكانت تلك المراحل تشبه إلى حد بعيد صورة لواقعنا الاجتماعي الذي اعتلى فيه اللص على المبروع في يتحدث عن النفس التي حرم الله قتلها إلا بالحق، والكانب وهو يدعو إلى الصدق، والفاسد وهو ينتر الفاسدين بالعقاب الألبم في المبهاة العربة العبادة وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الألبم في السهادة العربة العبادة وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الألبم في السهناة العربة العبادة وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الألبم في السهناة المؤلفة المبادئة وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الألبم في السهناة المنافقة المبادئة وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الألبم في السهناة المبادئة المبادئة والمبادئة والمبادئة

تلك هي مصيبتنا الصغرى - في حقيقة الأمر – اخلاقياً وحضارياً ودينياً، ولكن مصيبتنا الكبرى تكمن أنه في غمرة استمرار هذه الظاهرة واستفحالها كانت الشريحة المنية بتصويب هذه الأمون من خلال تمرية اصحابها، وتحريض النشرء على التصدي لها، وفي (شريحة المُقفين).. كانت-وللأسف – إما في مقاعد المُشاهدين الصامتين، أو في مقاعد الطبلين، أو في صفوف المُدعين وطرفينها قولاً، وهي على الصعيد المسلكي تمارسها بالقول والعمل.

على الصعيد السياسي ليس هنالك شيء اسهل من إصدار عشرات القرارات التي تؤكد وتطالب بأن تصبح السيقراطية منهاجاً احياة هذا القطر أو ذالك وليس هنالك شيء اسهل "خلالك" من تحرير هذه النحوان باعتبارها تشل منهجية هذا السياسي الحقيقية وإيمائه المطلق بضورواتها . ولكن السؤال، ابن هو دور المُلقف في كشف الغطاء مما هو غير ظاهر للهيان؟ وإين دوره في خلق جبهة موازية الشد قوة وتأثيراً لتعرية المستفيدين من هذه المصائد والشباك التي يخططون بعناية , فالفقة لكي تقع الغالبية هي شراعها؟ في تتكرر اللهية عقداً بعد عقد، وعاماً بعد عام، ومع ذلك فإنها تنظيف على الغالبية من المتضررين بحبائلها، لسبب في غاية البساطة هو؛ أن الشريحة الأولى المهنية بطحرع مفروات الشروع النهضوي للأمة، وتحديد مساور وإقافة المستقبلية، شارس العبة نفسها، ولكن مع فارق يبعث على السخرية والضحك في أن مماً هو أنه في الشريحة الأولى هذالك حجم طائل من المستفيدين مادياً ونفوذاً في حين يكنوي أصحاب الشريحة الثانية بشار المفاقة وإلمانات، فأصحاب الشريحة الأولى لا تكفيهم الملاين أما أصحاب الثانية في تخاصمون على الملايم.





بِمِيمَ أَعْلَيْهُ ٱلْمَدَدُ لَلْمُنَاتَ : تَصَرَ عَبِدَ الْحَرْيِنَ

. المعروضة في جاليري الليرمالي







بسين جسائسزة نسويسك وتسسفسرة اسسطانسوك





عبد الله رضوان والنقد السرسيو ثقافي



| 1000000 | American de la Carte de la Ruisea | | داني خوامي. داني خوامي | is on the b | عتويات | لصا | l. |
|---------------------|-----------------------------------|----|---------------------------|------------------------|------------------------------------|-----|-----|
| | | | | | | | |
| طراد الكبيسي | افكار في الرواية | 27 | м | - | الافتناحية | 1 | 1 |
| د. عبد الله أبو هيف | من الاستشراق إلى الأدب المقارن | 44 | 12 | | الفهرس | 7 | -15 |
| ئادر رنتيسي | (مساحة للتأمل) في جدل ذاكرة الجسد | ٤٥ | а | ــــ عمر حفيظ | رواية كتاب الامير لواسيني الأعرج | ŧ | 4 |
| عمار جنيدي | حوار مع القاص مفلح العدوان | £3 | 0 | صلاح جرار | (نافدة) السلام الوطني العربي | 13 | 4 |
| أحمد الخطيب | امطار موسمية | 01 | - | ــــ د. محمد صابر عبید | المغامرة الشعرية الحرة | 11 | - |
| محمود سليمان | من خطوة نمشي | 94 | 0 | ـــــ ليلى الأطرش | (مجرد سؤال) موت الأدب | 11 | 0 |
| مهند مبيضين | celds. | or | 9 | لي د. حضناوي بعلي | عبد الله رضوان والثقد السوسيو ثقاه | ٧. | 0 |
| أحمد دقاق | المراة المعادب | οį | 9 | فوظ د. سناه الشملان | الظروف السياسية في أدب نجيب مح | 76 | 9 |
| نېيل سليمان | الخطاب التنويري | ٦. | 9 | ـــد. عزمي خميس | (وراء الأفق) التهافت الرقمي | 41 | 9 |
| | | | | | | | |



رنيس التحرير المسؤول عبد الله حمدان

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان امانة عمان الكبرى

ص.ب (۱۲۲) تلفاکس ۱۲۸۹۰۰ هاتف ۲۵۲۰۰۸۲

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo e-mail:amman_mg@yahoo.com البريد الالكثروني

> رقم الايداع لدى الكنبة الوطنية (a/5..7/kT)

التصميم /الأخراج والرسوم كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل للوضوعات مرفشة بالصور والاغلفة عبر الإيبل مراعاة أن لا تكون للادة قد نشرت سابقاً , ولا تقبل الجلة ابة مادة من أي كاتب يتضح انه ارسال مادة سبق تشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر

















كتاب الأمير"⁽¹⁾ لواسيني الأعرج" أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ

و عبرسنية،

يَــَــُ رِضِ أَوْ رَوَايِة "ربح الجنوب" عبد العميد بن هذوقة هي أوّل رواية " يَــَــُ رَضَاد بالعربية مستوفية لشروط الفن الروائي(٢) في الجزائر، هي بداية السبعينيات(١٩٧٠ - ١٩٧١). ويصرف النّظر من اختلاف النّقاد هي قراءة هذه الروايـــــ(٢) وعما أمست له من قامل للثورة الجزائرية، هالثابت أن الروايــة الجزائرية قد شهدت، منذ ذلك التاريخ، تراكما كميّا يستحقّ المساءلة. فقد ظهرت أسماء لم تنقطع عن الكتابة، وهي

أسماء لها منجزها السداي سيسم السداي سيسم الترزاية الجزائرية بها يضمن لها الترزاية الجزائرية لها وتعايزها، وتعايزها، القدرين فحسب، العدرين فحسب، الأخيرة العربية العربية عشدوقة والطاهر صبد العميد بن وطار وواسيتي وطار وواسيتي واصدار واصداً على مستخانهي...



على ما يين هؤلام الكتاب من اختلاهات هي التجارب والطفقات، تشكل مغتيرا إبداعيا يقح للباحث أن يرصد ما شهد الخطاب الروائي من تحوّلات وإبدالات، سوراه في مستوى البناء النصني بعناصره ومكوناته كلها أم هي مستوى مراجع الكتابة وروافدها...

ولعلنا لا نبالغ إذا اعتبرنا تجرية واسيني الأعرج (رواثي جزائري مولود سنة 1961، وجامعي، يكتب باللغتين المريقة والشرنسية) من أهم التجارب الروائية العربية لسبين اثنين على

 الأول، هو أنّها تجرية تلمت باستمرار إلى الواقع الجزائريّ والعربيّ، وخاصّة في لحظات التحول الحضاري المنهفة وما يتعلّق بتلك اللُحظات من فيم ودلالات إنسانية.

- ألثانيا، هو أنّها تجربة لا تطمئنً الشكال التي أنجزها الآخروق، وهنا الأشكال التي أنجزها الآخروق، وهنا لا يعني أنّها تبتدع أشكالها أنتها أو أنّها تمارس كتابة يدشية، وأنسا يعني أنها تجزاب وتركّب وتمارس حريبها في البناء باستدران إلى حدّ أنها تتمرّد على منجزه عن السابق،

ورغم هدا الدي ذكرناه، فإنّ تجربة واسيني نظل عصية الاختزال والتُّلخيص، فقد بدأ هذا الروائي الكتابة هي الثمانينيات (البوابة الزَّرقاء، دمشق / الجزائر، ١٩٨٠) وهو يمارس إلى اليوم كتابة الروّاية والنّقد. فتجربته، إذن، في عقدها الثّاني، وكتابته تجريبية بامتياز، بمعنى أنَّها كُتابة إبدالات مستمرة، في بناء الأحداث، والشخصيات، والفضاء، فالتداخل بين اليومي والتاريخي والأسطوري والمعيش والمتخيّل والجسدي والشعري ... والانفتاح على التراث العربي والإنساني وتأمّل الرواية ذاتها والتصريح بذلك هي الخطاب ويحثها عن أشكال جديدة ... وهندم الحنود بين اللَّفات واللَّهجات والأنواع وشعربة الخطاب (a poétisation du discours) وتخييل التاريخ وكتابة المأساة الجماعية... إنَّما هي -كلها- أمارات تجريب وتحديث للخطاب

ولثن كانت هذه المسات مشتركة بين الروائيين عامة، هإنَّ ما يتميّز به واسيني الأصرح هو هدرته على تحويل تلك السمات إلى ماء للكتابة، وهو ما يعني أن بناء الخطاب الروائي، في تجرية واسيني الكتابية، يخضع لإيقاع ذات

تمثلت ثلك السمات وغيرها، وصارت قادرة على توظيفها على نحو يجعل البرؤاية هضاء متحركا وكرنضالا تهدم فيه كلِّ الحدود، ليماد بناء عالم جديد تمارس فيه الذات حرّيتها في التخيّل والتصوّر والسُّوّال، وهذا ما يتيح للواحد المضرد أن يتعدّد ويتنوع بحسب ما للذوات الكاتبة من مقاصد وما بينها، كذلك، من تباين هي التصوّر والتمثّل. طالثورة الجزائرية -مثلا- واحدة ولكنها متعددة هي كتابتها. وليمست رواية واسيني، هذه، إلا كتابة أخرى مغايرة داخل ذاك التعدد والتنوع، رواية اشتقت مادتها من سيرة الأمير عبد القادر ومن تاريخ الجزائر. فتعالق، من ذاك الاشتقاق، نصّان: نصّ التاريخ، أحداثا وأرضا ومجتمعا متناغما ومنتاهرا ونص النذات وهي تحاول أن تفهم ذاتها وغيرها وزمنها المعرفي، في آن معا. وهو ما يعني ~ مبدئيا - أرَّ الكتابة في هذه الرواية، تجاذبٌ وتتازعٌ بين مقتضيات الشاريخ وإكراهاته من جهة، وطموحات الذات المرّوية والذات الرّاوية من جهة أخرى.

هما الذي يُكتب، إذن، الواقعيّ الحقيقيّ أم المتخيّل؟ الماضي الذي ولَّى وانقضى أم الحاضر في سيرورته، الآن وهنا؟ وما هى حدود التداخل بين هذا وذاك؟ ثمَّ ما حاجننا إلى ما يُكتب؟ وكيف نقرأه؟ هل نصله بسياقاته الراهنة أم نتأمله في عزلته الزمنية، باعتباره ماضيا لا يتكرر؟ وما الذي يؤسس لقيمة الرواية التاريخية

٢-أسئلة الكتابة، من العتبات إلى دلالائها

تحديدا؟

نشرع هي الإجابة عن الأسئلة السابقة بـدءا من تـأمّل العتبات والبحث في ممكنها الدلالي، فللعتبات أو الخطابات الموازية وظائفها. وهي وظائف متفاوتة الأهمية والقيمة، فبعضها يتعلق بوجود الكتاب كيانا قائم الذات، كالعنوان. فأى كتاب هو في حكم المعدوم ما لم يسمّ، أي ما لم يكن له عنوان، وبعض تلك المتبات قد يسهّل التداول في معانيه وفضاءاته المختلفة، وبعضها قد يضيء ما بدا غامضا أو يحدّد مداخل للقرآءة وسبلا للتأويل... ومهما يكن من أمر العتبات واختلاف وظائفها، هالثابت أنها لا تخلو من دلالة موزّعة، في هذه الرواية، بين التاريخيّ والتخييليّ.

٢-١- التظيبين من صفحة الغلاف الرابعة إلى مكونات الخطاب إنَّ مأ كتب على ظهر صفحة الغلاف

الرابعة - وترجّع أنّه من إنشاء واسيني الأعرج - قد حدّد بوضوح النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الشيء المكتوب، كما أشار إلى استراتيجية الكتابة. فتحن نقرأ ما يلى: كتاب الأمير، أوَّل رواية عن الأمير عبد القادر (...) (و) هي لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسا ولا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها . فليس ذلك من مهامّها الأساسية، تستند فقط إلى المادّة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله (٤).

بهذا الوعى بطبيعة العلاقة بين الأدب والتَّاريخ، تبنى الرَّواية ذاتها وتستشرف

فهي تعلن عن نفسها باعتبارها رواية. أى نوعا أدبها مخصوصا، له أسئلته الخاصة ورهاناته الجمالية. ثمّ إنّها تحدّد متّكاها أو مراجع كتابتها. فهي تمتح من التّاريخ ومن سيرة الأمير، بل حتَّى من سيرته الشعبية التي نزعت في بعض لحظاتها إلى الأسطرة (Mythifier) وتقديمه على نحو جمل الخطاب الروائي، في بعض السيافات، خطابا عجائبيا (Fantastique)، وقد غدا متجاوزا، اليوم، أن نتحدّث عن مرونة الحدود بين الأنواع الأدبية. فالدّرس النقديّ يشير، باستمرار، إلى الخروق أو الانزياحات أو التعالقات القائمة في مستوى الممارسة الكتابية.

إن الخطابات كلها مخترفة على نحو يؤكّد مرونتها واحتواءها لشذرات من خطابات أخرى قريبة منها أو بعيدة عنها، في سلم الأنواع وفي الغايات والمقاصد، وقد تأمّل الدّارسون الرّواية وانتبهوا إلى أنَّ آلية التُّوسيع أو التَّمطيط التي تُبْنِّي بها تجعلها قادرة على أن تنسج ذاتها بخطابات أخرى متألفة ومتنافرة، في ذات الوقت، كالكوميديا والتّاريخ

تبنى الرواية ذاتها وتستشرف أفق تلقيها من خلال الوعس بطبيعة المسلاقسةبين الأدب والتاريخ

والهجاء والقصيدة الفنائية والتعليمية والتفكير الفلسفي ... (٦) وهو ما يؤكد أنَّ الكتابة الروائية كتابة تمدّد، وهي هذه الرواية التي استندت إلى التاريخ، تعددت الخطابات وتداخلت اللفات واللُّهجات فتناعمت وتنافرت، في أن مما، فالمكونات النصية هي، الشَّذرات التأريخية التسجيلية وما تعلّق بها من أحداث - كثيرا ما افتتح واسيني الاعرج الفصول بتلك الاحداث التسجيلية أو انتقل بواسطتها من حدث إلى آخر، مراعيا تتابعها في الزمان حينا، ومعرضا عن ذلك التتابع أحيانا أخرى- وهي -أي المكونات- رسائل كثيرة كذلك، ميزها الروائي بخطّ سميك مختلف . رسالة الأمير عبد القادر إلى الشيوخ والعلماء ورجال القبائل(٧) - كما أنها خطب للامير عبد القادر ولجنرالات فرنسيين خطاب بیجو(۸) أو خطاب التَّحریر الذي تلاه نابليون على الأمير في معتقله في الأمبواز (Amboise) عندما جاء يعلمه بقرار ترحيله إلى تركيا(٩). وقد تخللت الرواية كذلك تقارير كثيرة، كتقارير الآباء المسيحيين- تقرير الأب سوش (١٠) وخطب أخرى متنوعة كخطب التأبين، بل إنَّ الرواية قد أدرجت في نصُّها أغنية لحاو(١١) يرقص أفاعيه، ومناظرة عن الإسلام بين الأمير وإمرأة فرنسية(١٢). ومثلما تنوعت الخطابات، فإن اللَّغات واللهجات، قد تتوعت وتداخلت كذلك. فالمريية والفرنسية تتمايشان في فضاء نصّى، أراد له الروائي أن يحافظ على حدّ أدنى من كفايته التمثيلية للواقع، إلى حد أنَّ الدارجة تتسرَّب، أحيانًا، لتداخلُ القصمى، فتنطق كلُّ شخصية بما يناسب ثقافتها أو وعيها أو انفعالها... والخيط النَّاظم، لهذا التعدُّد. هو شخصية الأمير عبد الشادر، في ما رسمه لها واسيني الأعرج من مسارات وتحوَّلات، وقد تطابق التاريخُ والروايةُ، في تلك المسارات حينا، واختلفا أحيانا أخّرى، ومن ذاك التطابق والاختلاف، أي من ذاك التقطع نشأت متعة هذه الرواية، وتراءت أسئلة كثيرة، هي أسئلة ذات تبحث عن اختلافها وإيقاعها، وسط كتابة يهيمن عليها التشابه.

5

٢-١- العنوان الرئيسي، من الرواية إلى الكتاب

عنوان الرواية هو: كتاب الأمير. وتحته عنوان فرعي آخر هو: مسالك أبواب الحديد، فكأنَّ عنوانا واحدا لا يكفي، وهذه الرَّغية في العنونة الصاعفة قد

تخفي رغبة أخرى في التّسمية، تسمية المالم والمناصر والأشياء، ولكن بخلفية شمرية يهيمن فيها التخبيل والاستعارة لا التَّمثيل أو المطابقة. فأغلب العناوين الداخلية لا توميّ إلى مضمون الخطاب ولا تحيل على شيء محدّد فيه، بقدر ما تعد بشعرنته والارتقاء به إلى المرتبة التى يريدها الشعر لنفسه، يتعبير كوهين (J. Cohen). إذن، الرواية كتاب والكتاب رواية. علاقة إبدال يمكن أن تطرح أكثر الأسئلة تعقيدا. فإذا كان مصطلح الروّاية - وقد نصّ واسيني الأعرج على ذلك في الصفحة الخامسة - يحيل على نوع كتابي ممين له متصور ما ضمن خانة الأنواع والأجناس، فإنَّ مضردة "الكتاب" لا متصور لها ضمن تلك الخانة، بل إنها مفردة تؤسس لمعنى الخروج عن خانات التصنيف والترتيب ورضض معايير السَّمية والتحديد،

إن مفهوم الكتاب يحيل على معنى الجمع والكلّية والتدوين والتّوثيق ومغالبة النَّسيان، بل إنهُ أقرب المفاهيم إلى التاريخ. فالانخراط في التاريخ لا يمكن أن يتحقّق دون كتابة وتدوين. واختيار هذا المتوان (كتاب الأمير) قد يعكس رغبة هي التخلص من شيق البعد الواحد أو الصَّورة المضردة، في حياة الأمير. فعياتنا - كما يشير إلى ذلك ريكور- لا نقبل الاختزال في المعيش أو البيولوجي، لأنها تتضمّن كلّ ما نتخيّله وما نتصوّره ونفكر فيه، وهو ما حرصت الرّواية على تحقيقه في سياق وعيها بأنها ليست معنية بقول التاريخ وإعادة كتابة وقائعه، بقدر ما هي معنية ببناء وقائمها هي، وقول حقيقة أخرى هي الحقيقة الروائية التي نحتاجها -ريما- أكثر مما نحتاج الحقيقية التاريخية. فالحقيقة الروائية متسوجة من مصائر البشر وهواجسهم وأسئلتهم، أي من تاريخهم اليوميّ أو من التَّاريخ في تحوَّله المستمرِّ وديناميته، في حين أنَّ الحقيقة التاريخية لا تلتفت إلاَّ إلى الوقائع العظيمة أو الأحداث الجسيمة , فلا نظفر نحن، من التاريخ إلا بالثابت فيه. ثم أليس ما نتصوره حقيقةً تاريخية، قد يكون ضربا من التخريف والتزييف والسَّخرية والكذب؟! فكثيرة هي الحقائق التاريخية التي كشف الزَّمن بطلائها وزيفها، وهذا ما يجعل الروائي قادرا على الاستدراك على المؤرخ، فما يوهمنا التاريخ بأنه عديم القيمة أو تافه أو مهمِّش أو ما لا يستحق أن يُلتقت إليه ...

هو ما يلتقطه الروائي ويحوّله إلى عنصر

بان للخطاب الروائي بل لرؤية أو تصوّر أو موقف أو فيمة، نتأمَّل هذا ألشهد الدِّي بناه ألسارد على التذكر والاسترجاع، وننصت إلى ما نقله إلينا في ما جرى من حوار بين الأمير عبد القادر ووالده الشيخ محيى الدين. كان الأمير في نزل الأباطرة (Hôtel les Empereurs) بعد أن خرج من سمجن الأمبواز (Amboise) وكان يتذكّر، طرأى نفسه في مرتفعات وادي تليلات ليس بعيدا عن مداخل وهران، كان في طريقه إلى الحجِّ مع والده الشيخ محيى الدين. وفجأة يحرن حصانه، فيصرخ الأمير عبد القادر في وجه ذلك الحصان الحرون يستحثُّه، ولكنَّ الحصان لا يتحرّب. وينزل الوالد من على حصانه ويحلُّه على وجه الحصان المنشت وعلى شعره الأملس ويوشوش في أذنه قليلا ثم يدفعه بهدوء، فيقفز. ويقول الشّيخ محيى الدّين لابنه عبد القادر: عبد القادر يا وليدي، الأحصنة مثل البشر تحرن، وتحرن عندما نَهينها . الحصان ليس حمارا (...) الإهانة تقوّى

التعنُّت والأحقاد (١٣). هل يحفل التاريخ بحدث بسيط كهذا،

حتّى إن كان قد وقع فملا؟ لا نتصور ذلك. فعدث كهذا، خال من أيّ دلالية تاريخيّة بالنّسبة إلى المؤرخ، ولكنَّ الروائيُّ قد ينشئه إنشاء ليشتقُ منه تلك الحكمة العظيمة التي أقامها الشيخ محيي النين على التَّماهُي بِين الخيلُ والبشر، ثماء لا يقصد منه الشيخ تبصير أبنه بطباع الخيل، بقدر ما يهدف إلى إقناعه بثقل الإهانة حتّى بالنسبة إلى الحيوان. الإهانة تقوّي التعنّت والأحمّاد. هي ذي الحكمة التي قد يذهل عنها المؤرخ والتناريخ، ولكنّ الرواية تلطفت هي الإشارة إليها، فتحقّق لها، بذلك، اشتقاق الفنِّ من التاريخ وبناء الحكمة من بسيط الأحداث وعاديَّها . ثم أليس مضهوم الكثاب وثيق الصلة بالقدس عامة؟ أوليس الكتاب اسما آخر للحجة يقيمها الانسان على نفسه أو على غيره؟ ألا يمكن أن يكون كتاب الأمير هو حجته لنفسه على الآخر وعلينا جميعا؟ ذاك ما ستشير إليه في ما سنعتبره من التأملات في هذه الرواية.

٢-٢- خطابا التصمير من التنافي إلى الحوار

وبنس الخطابين الواردين في الصّفحة السَّادسة . خطاب أوَّل بالعربية ، لمونسنيور ديبوش (Monseigneur Dupuch) وثان بالفرنسية وهو للأمير عبد القادر، في

الخطاب الأول يقطع مونستيور على نفسه عهدا للنفاع عن الأمير لتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زوراً. يقول: في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبى الإنساني أن أجتهد باستمانة هي نصرة الحقّ، تجاء هذا الرَّجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربِّما التسريع بإزالة القموض وانقشاع الدكنة التي غآضت وجه الحقيقة مدّة طويلة. وفي الخطاب الثاني يُبْدي الأمير عبد القادر من عزّة النّفس والشَّهامة ما يجعله جديرًا بالاحترام حتى من قبل أعدائه، فهو يقرّر أنه يضضّل حرّيته على كنوز العالم، يقول:

Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je .choisiral la liberté

يتبادل المتحاوران (الأمير عبد القادر ومونسنيور ديبوش) اللفات، فتتقلّص الهوّة بين ثقافتين، وينصت كلّ منهما إلى الآخر، في غير لغته، وليس هذا إلا اختيارا من وأسيني الأعرج، لعله سعى من وراثه إلى خلخلة ما قد يكون ثابنا من الصور التي بناها كلّ من الأمير وفرنسا أو - بتوسيع ما- الشِّرق والغرب، عن بعضهما. وضي سياق التّوسيع الـذي أشرنا إليه، يمكن أن تطرح أسئلة كثيرة، منها سؤال الهويّة أو الآخر مثلاً. هما الذي يمنع من أن أكون أنا هو الآخر؟ ومن هو الآخر، أهو ابن الملَّة والنَّحِلة والأرض أم هو الغربيّ المنتلف في ملّته ونحلته ولفته؟ ما الملاقة المكنة بين الأنا والآخر، وما هي حدودها، في عالم يتقير باستمرار وسرعة؟ هل نترك الماضي يتسلُّل إلى الحاضر ويكيِّف الملاقة الآن وهذا؟ هل الحاضر استمرار للماضي؟ كيف ننظر إلى بعضنا في الحالات المختلفة، في السلم والحرب؟

إِنَّ الرواية تفكّر ضمنيا، في هذه الأسئلة، وغيرها وتحاول أن تفهم تلك الثنائية: الأنا والآخر، وهي ثنائية نقوم على الثّبات في الصّفات، خاصّة إذا أصبح المقدّس بعدا من أبعادها، فالأنا خير مطلق والآخر شر مطلق إذا كان المقدِّس هو الخلفية التي توجِّه هذا التصنيف، ولا يخفى ما في هذا التصور المتعالي من آلام للإنسانية المقتربة من جحيمها باستمرار، ونحسب أنّ الرواية تتأمل هذه الثنائية و تدعو إلى إعادة بناثها وفق ما طرأ شي العالم من تغيير اقتضاء قانون الثاريخ. يقول الأمير مخاطبا السي مصطفى: (...)

كلّ ما بثيناه عن فرنسا وأوريا كان في جوهره غير صحيح، كنا نظنَّ أنفسنا أنَّناً الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأنَّ الجنة حكر لنا وأن الله ملك للمسلم، وكلَّما تعلق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السخط والمظالم. العالم يا السي مصطفى تفيّر، وتغيّر كثيراً. ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدّى لنا على حقيقته، عندما كان النَّاس يحفرون الأرض ويستخرجون التربة ويحوّلونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد، كنَّا نحن غارقين في اليقينيّات التي ظهر لنا في ما بعد ضعفها، وأننا كنّا نعيش عصرًا انسحب وانتهى. هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق وتعليم أبناثنا

من أخطائنا القاتلة؟ لا أدري(١٤). فهل هذا صوت الأمير، صوت الماضي أم صوت الحاضر يتأمّل ذاته ويستشرف

ذكرنا الشاهد على طوله لأنه يلمص ممنة الأمير الناشئة من وعهد مهدى التفاوت بين الذات والآخر، تقاوت متعدد لا يشيل التجاهل أو التبسيط، وكان لأمير قد كرّر هي غير ما موضع من الواياية، أنّ المحدة علياناً، إذا لم تنظم من اخطائناً، ألمحدة علياناً، إذا لم تنظم من اخطائناً، ويضرياً لا شعير إلى عداء ألداته، إذ هو تحصيل حاصل هي الرّواياة، وإنّها لنطرح تسوال الثّانية، يتم كرّن الأمير المديث عن التقاوت؟

ليس الأمير إلا صوتا ممتدا من الماضي إلى الحاضر يحاول أن ينظر إلى الواقع في تحوله الدائم وإلى الآخر في أبماده كلَّها . وليس هذا النظر المزدوج إلَّا مدخلا من مداخل الحداثة لأنه نفي لكل ثبات وإلغاء لكلّ رؤية أحادية، فصورة الآخر، في الرواية، ليست مفردة كما أنَّها ليست ثابتة، وإنَّما هي متعددة متحولة. فمنسنيور أنطوان أدولف ديبوش أسقف الجزائر الذي أفني شطرا من حياته وهو يدافع عن الأمير ونابليون بونابرت الذي زار الأمير في سجن الأمبواز، والجنرال لامورسيير Iamoricière النذي أقنع أعضاء الغرفة النيابية بفتح ملف الأمير، والجنرال ماريو Marbot الذي قال يجب أن لا ننسى أنَّ هـذا الرَّجِل نبح أكثر من ٣٠٠ سجين فرنسي في يوم وأحد، لاقناع المجلس المنعقد باعتبار الامير مجرم حرب وقرصانا تافها يجب شنقه، إنما هم مرايا متناظرة مؤتلفة مختلفة، تشكّل هذا الآخر الذي هو القرب، ولكن هل الآخر هو الغرب فقط. ألا يوجد

آخر، هذا، أي هي ذات الفضاء الثقافرة الشي يقتم إليه الأمهر عبد القافرة الا الشي يقتم إليه الأمهر عبد القافرة الا إمكان للعديث من ممايير البنة أن الأمير في الشّامد الذي تكرياً، وهم الأمير في الشّامد الذي تكرياً، وهم الاستمهال والتبرير، وعند هذا الحد، يمكن أن يحدث تقامل وترفض يمكن أن يحدث تقامع ين الحاضر، وتناه مكين بن الذات التحد، وإنا المناهي، وتناه مكين بن الذات الكانبة المائيرير، وبن الذات الرابية والناشي، وتناه مكين بن الذات الكانبة الملوية.

٢-3- المشارون الداشلية، من ضيو، المبارة إلى اتساع الرؤيا، الرواية ثلاثة آبواب. هي باب المحن الأوالى وياب أهواب أهواب أهوالي وياب أهوالي إلى باب أميرالية ووقفات

والهالد، وفي كل باسالك: ولل عليه المسالك: وفي كل باسالك: وفي كل باسالك: وفي كل باسالك: ولا كل باسالك: ولا كل باسالك: ولا كل باسالك: ولا يقد عنوانها (الوقفة الأولماء النظامة الإقدام الكبير / الوقفة الأبيرنامي واضح في بناء مدّم العناوين المنظرة باستامك والمجد العناويل إذا قائلاً أننا أنها إذاء محجم صوباني، مرة (١٣) وللوقفة عنوا للهرة وولالات المنطقة عمان مرة (١٣) وللوقفة عن منها أن الوقفة مي مرة (١٣) وللوقفة عن المتصوفة معان المناوية المناوية عنوان عليه عليه المناوية عن عليه عليه المناوية عند المناطقة عن عليه عليه المناوية عند المناطقة عن عليه عليه المناوية عند المناطقة عن عليه عن عند المناطقة عن عليه عند المناطقة عن عند المناطقة عند المناطقة عن عليه عند المناطقة عند المناطقة عن عند المناطقة عند المناطقة عند المناطقة عن عليه عند المناطقة عند المناطقة عند المناطقة عند المناطقة عند المناطقة عنوان عند المناطقة عنوان عند المناطقة عند المناطقة عنوان عند المناطقة عند المناطقة عنوان عند المناطقة عند المناطقة عنوان عند المناطقة عنوان عند المناطقة عنوان عند المناطقة عند المناطقة عنوان عنوان

للوقفة، إذن، صلة بالخطاب الصوفي، وللخطاب الصوفّى، في الرّواية، حضور وهناك، كما يشهد عليه تكرير اسم العلم ابن عربي، وما يعنينا ليست هذه الإشارات التي قد تكون محدودة القيمة، وإنَّما هو زعمنا بأن هذه العناوين الداخلية مشتقة من كتابة الأمير ذاتها. فللأمير كتاب في علم التصوّف عنوانه مواقف" (١٦) وهو ما يمتى -عندنا- وانطلاقا من هذا المُؤشِّر الشكليُّ أنَّ الكتابة هي رواية الأمير تطمح إلى أن تقول ما قد يذهل عنه التاريخ، بل لعلَّه من الطريف أن نزعم، كذلك، أنَّ اشتقاق العناوين الداخلية من كتابة الأمير ذاتها، يهدف إلى إلفاء النسيان. وهي إلفاء النَّميان تذكير بالتاريخ، بل تأسيس له بالرّواية. والرواية لا تؤسّس لبعد واحد ولا تفهم الواقع كما يفعل التاريخ ببعد مفرد أو بعدين، ولا تقدّم مستوى من مستويات الحياة على آخر... إنها تحاول أن تقول المتعدّد والمختلف لأن ما تؤسس له الرواية هو تاريخ الإنسان،

أمًّا ما يؤسس له التاريخ فهو المرد أو الفئة أو الطبقة أو الأمَّة، وههنا يتمَّ التمايز، لا بين الأنواع (تاريخ / رواية) فقط، وإنما بين المرؤى والتصوّرات والنوات، فالأمير عبد القادر لم يكن حبيس تاريخه الفردي (ثاريخ القائد أو الزَّعيم أو الأمير أو الإمام...) كما إنَّه لم یکن بدافع عن تاریخ عقیم بائس براد له أن يكون مرجما في علافتنا بالآخر، بل إنَّه كان يؤسِّس للإنساني والنبيل ولقهم الحياة (الحرية، العدل، الحق، التَّسامح، الاختلاف، التعدُّد ...) حتَّى بالنسبة إلى أعدائه، إلى حدَّ أنه قد يبدو سلبها في بعض الأحيان. يقول متحدّثا في أصحابه بعد أن علم أنهم ذبحوا مساجين كانوا عندهم: ماذا أقبول لعائلات هؤلاء الذين ذُبِحُوا؟ ماذا أهول لأولادهم الذين ينتظرون عودتهم منذ أن عرفوا أنهم في حوزتنا؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تُتبّع تجاه المساجين. ها قد عدنا للإسلام الذي لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والفنيمة، كما ألصقت بنا هذه الصورة. لقد أمضيتُ كلُّ سنوات الحرب أَثْبِتِ للآخرينِ بأننا نحارب، ولكن لنا مسروءة ورجولة، لقد دهمتا أعداءنا لتقليدنا . ولكن في رمشة سكّين ذهب كلُّ شيء مع الريح(١٧).

إن الأمير، في هذا الشاهد، لا يدافع عن تصوره هو للملاقة مع الآخر، وإنما هو يميد للإسلام بعده الإنسائي النبيل، وهو بعد كثيرا ما يتناساه المالم بأسره، شرقا وغريا، ولا يعود إليه إلا في حالة الأزمة بشكل من الأشكال، وهو ما يجعل الخطاب الديني خطاب أزمة باستمرار. وهذا يمني أننا إزاء تعامل انتهازي مع الدين، يمكن أن يقبل به التَّاريخ والسياسة، أمَّا الرواية فإنها ترفضه باستمرار، يتحوّل الأمير في الشّاهد الذي ذكرناء من كائن تاريخي إلى كائن رمزي بمعنى أنَّه هيًّا لنفسه ما به ينجاوز سياقه التاريخيّ المحدود ليحل في سياقات لا محدودة، منفتحة على اللانهائي، لأنَّ ما يهيمن هي خطابه هو النقد، يقول "لم نتوصّل إلى اليوم إلى إفتاع النّاس أننا في حاجة إلى دولة وإلى نسيان القبيلة والتفكير في ما هو أكبر، إذا أردنا أن نبني شيئًا نقاوم به الغزاة (...) كلَّما أعدمتُ رجلا (يتحدّث عن المتماونينِ مع الاستعمار) شعرتُ بأني أفتح جُرحاً في هذا الجسد ولا شيء يغلقه، أليست أخطاؤنا وأنانياننا الصغيرة هي التي رمتهم في أحضان الأخرين؟ نظامنا

مهروس من الداخل(١٨) هل تقول هذه الرواية الماضي أم الحاضر؟ وهل التاريخ مصطلح على أساس الزمن أم القيمة؟ أم أنه يجمع بينهما، أحيانا، ويفرق أخرى؟

أتنعة التاريخ، التَّاريخ والرواية نمطان من الكتابة متمايزان، مختلفان في النطلقات والمضاصد والنفايات، ولكن ما الذي يحدث عندما يتقاطع هذان النمطان في نوع كتابي هو الرواية التاريخية؟ يُطرح هذا السؤال باستمرار(١٩) وسيظل يطرح لأنَّ الإجابة عنه لا يمكن أن تكون نهائية، فهي إجابة محايثة دائما. ولأنَّها كذلك، فإنها نسبيّة بل قابلة للمراجعة. فالتَّاريخ سلطة محايدة لأنَّه كتابة بلا ذات، بما تعنيه الذَّات من تغاير وتداخل واختلاف وتناقض. ولكنه عندما يصبح مادّة للرّواية يتبدّل ويتحوّل. لا يظل تاريخا لذاته يشعّ من علياته كالثريا على الفالب والمغلوب، هي آن معا، وإنما يفدو تاريخاً بالنسبة إلى ذات ما، ذات تكتب الرُّواية، فعندما بلتقي التاريخ والرُّواية يصبحان كالمرايا متناظرة، تتراءى فيها الأبعاد متداخلة، وتبدو فيها الذات رواية مروية وراثية مرئية. فالتقابل بين التّاريخ والرواية ليس تقابل نفي، وإنَّما هو تقابل إيجاب يجعل العلاقة بينهما مرنة، فيها من تخبيل التاريخ بقدر ما شها من كتابة الحقيقة القابلة للاختبار. وكان كبيدي طارقة (Kibédi Varga) قد أشار في هذا السِّياق، ذاته، إلى أنَّ المؤرِّخينِ أنفسُهم يؤكِّدون أنَّ السّرد الناريخيّ ذاته، لا يخلو من الطابع التّخييلي. فأيّ تاريخ يتضمّن قدرا من الأدب لا يمكن تفاديه (٢٠). وهو ما يعني أنَّ الرَّواية التَّاريخية بين مقامين، مقام التاريخ ومقام الرواية أو مقام التَّحقيق ومقام التَّخييل، وهذه المنزلة البرزخية (المابين) تشبه في وجه من وجوهها الوققة لدى الصّوفية. فواسيني الأعرج قد انطلق، في هذه الرّواية، من مادّة تاريخية وقد نصّ - في كثير من المواضع- على التسجيلي المحدد باليوم والشهر والسنة (جريدة الأخيار ليوم ٢٤ جوان ١٨٤٥) التي عرضت وقائع جريمة ارتكبها الفرنسى بليسي في حقّ سبع مائة وستين ضعية في غار جبال الظاهرة(٢١)، وهي ليست حادثة مفردة، فقد ذكر يحى بوعزيز حادثتين أخريين(٢٢). ويصرف النظر عن مدى دقة التآريخ وعن الفظاعة، فالثابت أنَّ التأريخ ليس مقصودا لذاته، لذلك فإنّنا نزعم أن حضور التسجيلي في الرواية

يكبح جموح الخيال ويخفف من حياديَّة الخطاب ويصل الرواية بسياقاتها وأزمنتها وأمكنتها فيقوي الإفناع بحقيقة ما حدث ويؤمسل الكتابة شي نوعها

إن علاقة الروائي بالتاريخ كعلاقة المتكلُّم أو الكاتب باللُّغة، فالمتكلُّم أو الكاتب يحولان اللُّغة إلى فيم خطابية ويلفيان حيادها ويجملانها تنخرط في سياق ما . فتغدو خطابا موسوما بملامح مخصوصة. وهذا ذاته هو ما يكون بين الروائي والتاريخ، فكتابة التاريخ روائيا موسومة بذات الروائي، باستمرار، بما لتلك الذات من هواجس وأسئلة، غالبا ما تنتمي إلى خانة الجماعي الحضاري، لا إلى خانة الضردي أو الداتي، وههنا يتقاطع الماضي والحاضر والحاضر والستقبل، فالتسجيلي الذي أشرنا إليه - وقد تكرَّر في الروابة- بتُجه إلى الماضي وينحبس فيه. ولكنه عندما يدرج فى سياق روائى يتجاوز حيّزه الطبيمي الذي هو الماضي، ليصبح مدخلا إلى تأمّل الحاضر والغوص على الإشكالي فيه، ذاك ما يمكن أن ننصت إلى بعض منه، في الحوار الذي دار بين الأمير عبد القادر وأنصاره في مسجد مطل على

يقول الأمير: موقعة وهران بيّنت لنا نقائمنا وقوتنا . ويجب أن لا نتوهم ... فيجييه أحد خلفائه: أمطار الربيع كانت عاثقا بيننا وبينهم.

يرَّد الأمير: صحيح، ولكن الأمطار علينا وعليهم االقذائف التي أطلقناها في٣٠ ماي ١٨٨٢ لم تحدث إلا ثقبا صغيرا هي تحصينات أورليان والبقية تعرفها جيداً مدافعنا انضجرت في مواقعنا قبل أن تهدُّدهم (...) كلُّ يوم يؤكد لي أنه عندما كان التّاس يعدّون للحروب كنّا نتفتّى بمجد لم يعد له أي

وعسى الأميسرعيد السقسادر لسم يكن يقبل التبسيط أو الانحباسفىالماضى، وهذا الوعى هو الذي تدافع عنه الرواية

وجود(۲۲).

ليس الأمير في حاجة إلى تحديد التأريخ على ذلك النّحو الدقيق، همن يحتاج إلى ذلك، إذن؟

إن وعي الأمير عبد القادر لم يكن يقبل التّبسيط (أمطار الربّيع) أو الانحباس في الماضي (نتغني بمجد لم يعد له وجود). وهذا ألوعي هو الذي تدافع عنه الرّواية. لذلك فإنَّ من يحتاج إلى ذلك التَّحديد الدقيق، هو المخاطب انداك (خلفية الأمير والحاضرون) وهو القارئ الآن. ويعنينا الآن تحديدا، لأنَّ فينا من يعيش الآن وهنا، ولكنَّه لا يتمثَّل زمنه المعرفي، فيميش زمنا أو أزمنة أخرى، إنَّ الحاضر قد يكون حاضرا كرونولوجيا فقط، خاليا من أي دلالة ثقافية تجعله زمنا ضمن أزمنة المعرفة والبحث والسؤال. فكرونولوجيا، يعيش العالم بأسره، هي القرن الحادي والعشرين، ولكن ثمّة غروق بين الأزمنة المعرفية. فزمن الآخر (l'autre) هو زمن الاستنساخ والثورة الرقمية وتغيير الشفرات الوراثية، أما زمننا نحن، ظه صورة أخرى.

إنَّ الحاضر، إذن، في حاجة إلى أن يشأمِّل الماضي، عسى أن يشمّ الفصل المرهى بين زمن مضى ولم يعد منتجا مخصباً وزمن آخر يتشكّل الآن، فالحاضر يحتاج مّنا أن نعيشه بوعي وأن نشارك في بناء تاريخه، والتأسيس للوعي بما بين الأزمنة من شروق معرفية، هاجس من هواجس هذه الرّواية، تكرّره، فيما هي تبثّر شخصية الأمير إلى حدّ أنّها جعلت ملفوظها متوقعا وأفعالها منتظرة، أحيانا كثيرة. فما ينطق به الأمير وما يفعله هو ما يحتاجه الحاضر، الأن وهنا. نتأمّل ما جاء في هذا الحوار بين الأمير وأخيه مصطفى، بعد أن قررٌ الأمير إيقاف غاراته على القيائل المعادية له.

يقول مصطفى مخاطبا الأمير: لقد سُدَّت كل أبواب الخير في أوجهنا. وعندما لا تجد القبائل المتحالفة معنا ما تأكله ستأكل رؤوسنا جميعاً. منذ مدّة لم يدخلنا أي شيء من الغنائم بسبب قرار منع الإغارة على القبائل. ماذا نفعل

- فيردّ عليه الأمير: إلى هذا الحدّ ما قدرتش تصبر حتى نكمل الصّلاة؟ خلاص. كل شيء لازم يتغيّر. هذاك العهد اللِّي كنَّا فيه ناخذ مال الناس بغير حقّ راح. القبائل صارت منّا، من لحمنا وتحن صرنا منها، إخوة في الخير وفي

ثم فجأة لاحظ بأنَّ صدر أخيه مصطفى كان ما يزال مطرّزا بالنياشين الذَّمبية (...) ويدون تردِّد، مدَّ يده نحو صدر أخيه، فنزع بمضب النيّاشين واحدا واحدا، تحت دهشة هذا الأخير ورماها أرضا وهو يردد:

ابتداء من اليوم كلّ شيء سيتغير، لسنا هي حاجة إلى هذا البدخ لكي نحارب الآخرين. الانتصار على الفزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذّية، نحتاج إلى تغيير سلوكاننا اليومية (٢٤).

إن هذا الشهد يعكس تقابلا بين تصورين للزُّمن، تصور يدافع عن الثَّابت دون وعمى بأن الزَّمن يتحوَّل، ويحوِّل معه الوجود بأسره، وهذا التصوّر يمثّله مصطفى أخو الأمير. وتصوّر آخر يرى الزَّمن في ديناميته وشروطه المتبدّلة، ويمثله الأمير، وهذا يعنى أنَّ الأمير يعى زمنه الثّقاضي أو المعرفي، وهذا الوعي هو الذي جعله يصرخ، حتَّى في وجه أبيه:

يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها، حروب السلمين القدماء لم تعد نافعة، الكلام لم يعد كافيا، كنَّا نظن أبَّنا الأفضل في كلِّ شيء وبدأنا ندرك أنَّ الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ (٢٥).

مقابلة أخرى، في هذا الشاهد، بين أنا / نعن والآخر. الأخر الذي يصنع الوجود والشاريخ ويفيّر وجه العالم كيفما شاء ووقتما شاء، و'نحن' الذين لا نجيد إلا الصَّجيج (هل العرب ظاهرة صوتية؟ ().

وآلية بناء المقابلتين هي التاريخ، وهذا يعني أنَّ التاريخ ذاته بتحوِّل إلى ممارسة نقدية، فالرُّواية التاريخية - كما يشير إلى ذلك كبيدي شارقا - وسيلة لنقد الحاضر وآلية من الآليات التي تعيد للعالم ثوازنه وللقيم الأصلية أو الحقيقية أهميتها(٢٦)، وعلى هذا النّحو، فإنّ الخطاب الرواثي الدي يجعل التاريخ خافيته الأساسية، يحمِّز قارئه باستمرار على أن يقارن وأن يسال: ما الذي تغيّر؟ لماذا يلتفت الرواثي إلى زمن أنقضى ويميد بناءه وتركيبه؟ أليس في الحاضر من الأسئلة والإشكالات ما يكفى؟ وهل العودة اختيار هنِّي جماليِّ هفط أم أنها استجابة لنداء من نوع آخر كذلك، كأن ندَّعى، مثلا، أنها نداء كينونة ترفض الاستسلام لوهبن يحاصرها من كلّ الجهات أو استجابة لوعي حاد شقيّ، هو وعي المُثقّف بمسؤوليته التّاريخية،

يبدوأن هذه الرواية تناضل ضد عزلتنا نحن عن التاريخ. وعن عزلة تاريخنا عنصخبالعياة

مقابل وعى تبسيطي آني اختزالي، هو وعى السلطة؟

تطرح هذه الأسئلة لتقكر فيها أو لتفكر في تأويل الرّواية التاريخية خاصة؟ ١ يقول الأمير عبد القادر متحدثا في جمع من أنصاره ومرافقيه: الإيمان أيُّها الإخوة لم يعد وحده كافيا، يحتاج إلى دعامة أخرى أكثر صلابة وأكثر جدوى، الكثير من الأمم القوِّية ذهبت مم الريح عندما دخلتها الفرقة والحسابات الصغيرة والأنانيات الكبري(٢٧). بيدو أنَّ هذه الرُّواية تناصل ضد عزلتنا نعن عن التاريخ، وعن عزلة تاريخنا عن صحَّب الحياة، الآن وهنا، تلك المزلة التى قد يؤسّس لها البروائي ذاته، عن قصد أو غير قصد، عندما يكتفي من التاريخ بالمرضيّ أو الشكليّ ويذهلُ عن التقاطعات الكيرى بين الماضي والحاضر والمستقبل، هما قاله الأمير لأنصاره ليس خطاباً منتميا إلى الماضي، إلا من جهة ما يقتضيه الامتثال لسلطة النصّ السّردية، أمَّا من جهة صلته بالتقاطعات التي أشرنا إليها، فإنَّه خطاب بروم فتح حوار بين الحاضر والمستقبل، والأرض والمسماء، والمقدِّس والمدنَّس، والفرد والجماعة والجماعة والدولة، والحقّ والواجب، والأنا والآخر...

فالحوار بين هذه الأطراف المتعددة لم يُنجز إلى اليوم، في الفضاء الثقافيّ المربيّ الإسلاميّ. بل أن مجرد التفكير في إنجازه قد يحوّل الكلام إلى عنف ويصبح الخوف مبررا للسكوت وطرح أسئلة أخرى تهمَّش ما هي الواهع من إشكالات لا يمكن أن يسكت عنها التّاريخ. يقول الأمير ردًا على أحد الحاضرين الذي قال له إننًا نملك ما لا يملكون (وهو يعني أننا تملك الإيمان بالله ورصوله واليوم الآخر) يقول له الأمير: ومن قال غير هذا الكلام؟ صحيح أننّا نملك إيمانا مخلصاً بهذه الأرض، ولكن لا تنسى

آننا نشتری اکثر من تسمین بالمئة من حاجاتنا من الأسلحة من الخارج، وإذا، لا قدر الله، أغلقت كل المواني سنختش، يجب أن نفكّر للبعيد (...) سُنُمحَى إذا لم نبن مصانعنا الخاصة(٢٨). إنّ ما تَفَكَّر فيه هذه الرُّواية هو الحاصر دون لف أو دوران، وخارج مينافيزيقا اليمين واليسار واليقينيات الصمّاء، بل إننًا نميل أحيانا إلى اعتبارها تمارس سخرية خفينة. في مواطن كثيرة. وإذا كانت إنشائية السَّخرية هي إنشائية المفارقات بمماينها المتعدَّدة، فإنَّ ثناثيات الماضى والحاضر، والحاضر والستقبل، والأنا والآخر، والدين والسياسة... تشق هذه الرّواية من أوَّلها إلى آخرها، لتكشف عن مأساوية وعي فرديّ في ظاهره، هو وعي الرواثي، ولكنَّه هي الواقع وعي جماعي، هو وعينا نحن أو وعي كلُّ مثقف يريد أن يمارس النقد والسؤال، فيُجابُه بالكبت أو القمع أو التكفير.

وعند هذا الحد ينكشف جانب آخر هي هذه الرّواية التي جعلت التّاريخ خلفيتها الكتابية، هذا الجانب هو الثامّل (la contemplation ou la méditation) فكثيرا ما تحوّل الخطاب إلى شنرات تأمّلية بالمعنى الذي قصد إليه كارتو (A. Cortault) عندما ميّز بين التَّمْكير والتأمَّل، على اعتبار أن التَّمْكير يركّز على موضوع محدّد، بينما التأمّل بوسّعه ويفجّره ليستخلص منه ما هو عام وإنسانيّ (٢٩)، والتأمّل في هذه الرواية لا موضوع له، بمعنى أنه تأمل متعدد. والتّعدد لا يكون إلا استيتيقيا وإنسانيا لأنّه اختلاف في الائتلاف وائتلاف في الأخشلاف، يقول الأمير عبد القادر مخاطبا مونسنيور دبيوش: حيث يسيل الدُّم بقير حقَّ تسقط الشَّرعية (٣٠). ويقول مونسنيور ديبوش مخاطبا جون "(...) تراجيديا الأمير ليست الهزيمة. في الهزيمة بمكن أن نقبل بقوة الآخر. ويكفيه (الأمير) فخرا أنه شاوم قرابة المشرين سنة، ليس هذا هو الممّ، التراجيديا هي عندما تستيقظ فجرا وتدرك هجأة أنَّ الأرض التي نبتُّ فيها ونبت هيها الذين تحبّهم لم تعد فادرة على تحمّلك، وأنك ستموت بعيدا عنها، وأن تريتها منتظل جائمة إليك وتظل أنت كذلك جائعا إليها(٢١).

الشُّواهد الدَّالة على النَّامِّل أكثر من أن تحصى، ولكنَّنا نكتفى بهذين الشاهدين، وتكتفى، كذلك، بما بدأ لنا منهما، مكتَّفا. فمدُّار ۗ القول ومقصدُّه البعيد في الشَّاهد

لا أصل لها هي أكثر الفضاءات التي يتمّ

التَّمبير فيها عن الأصل، لسنا في مقام

الأول، على قداسة الإنسان وحمَّه في الحياة. فكلُّ الشرعيات بائسة أو باطلة إذا لم تثبت حقَّها أو تقنع بحججها عندما

ولكن ما الذي يثبت الحقُّ؟ قوة الحقّ أم قوة القوة؟ المُقدِّس أم المُدَّس؟ الماضي أم الحاضر؟ التاريخ أم الأسطورة؟ الشرق أم الفرب؟ البترول أم الدّم؟

إِنَّ هِذِهِ الأَسْئِلَةِ هِي التِي تؤسِّسِ لِلتَّأَمِّلِ والانفتاح على الإنساني والتفكير فيه في زمن رخص فيه الدّم ا

أما الشَّاهد الثاني، فالأمر فيه على معنى الفرية أو النفى لأسباب كثيرة، لسنا الآن في سياق تعديدها، فالمنفى – وهو ما تعرّض له الأمير عبد القادر من قبل الاستعمار الفرنسي - هو اللامكان، والمنفيّ كائن بدون وضع اعتباري (C'est l'être sans statut) كما قال مونسنيور دبيوش أو أنه كائن قد فقد أصله ومنبته وجذوره الأولى،

وإذا كان صحيحا أن الأدب لا يشغل تفسمه بالبحث عن الأصل وأن الكتابة لا أصل لها، طلقارقة هي أن الكتابة التي

للتوتر الذي لا يمكن أن نتحدث عن معنى للإنسان دون وجوده أو إنشائه إنشاء.

التّلاعب بالكلام، وإنما الرّواية أو طبيمة الرَّواية بالأحرى، هي التي فرضت علينا إن رواية كتاب الأمير" تحاور الواقع هذا النوع من الخطاب، فهذه الرواية بأفطابه ومكوناته المتعددة وخطاباته كنبرها من الروايات التاريخية المصرية المتعالقة والمتصارعة، ولكن بقناع التاريخ. الهبَّة 'تُظْهِر نزوعا واضحا إلى السَّيرة والحوار الذى تتجزم هذه الرواية قوامه (…) وذيوع الشكل السيري في الرواية السؤال والشُّك في كفاية كلِّ الأجوبة، التاريخية الحالية مردّه إلى حدّ ما، أنّ وليس اليقين والإدعاء بامتلاك الحقيقة. أهم أنصاره يرغبون في أن يجابهوا وهو ما يمنى أن رضان هذه الرواية أو الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات أحد رهاناتها على الأقل، هو أن تعيد بناء مثل عليا انسانية بوصفها أمثلة(٣٢). إنَّ الملاقة بين الذات وتاريخها قبل الحديث الشكل السيري، وهو مكون إنشائي للرواية عن علاقة بين الذات والآخر، لأن اليقين التاريخية وعنصر بان لخطابها، هو أكثر بامتلاك الحقيقة يعمي صاحبه ويقوده الأنواع الأدبية ارتهانا إلى الأصل. وهو ما إلى الهلاك (٣٣). وعلى هذا النحو قإن يعنى - افتراضيا على الأقل- أننا سنكون التاريخ يحتاج باستمرار إلى أن يُفسل، لأن إزاء صراع بين الكتابات، كتابة الذات / قراءته دون غسله من خرافاته وأساطيره الأميل / الواقع وكتابة المتحيّل أو الحلم، ودسائسه، قد تحوّله إلى مبرر للتصادم ثنائيات أخرى تنضاف إلى الثناثيات التي لا للحوار. وهو ما تحدر منه الرواية كنَّا أشربًا إليها سابقًا. وهو ما يعنى أن وتنبه على مآزقه الكبرى ومخاطره التي الخطاب في الرواية التاريخية تحديدًا، لا لن يسلم منها شرق أو غرب، يمكن أن يكون إلا حيّزا لصراع الكتابات

ه کاتب بن تونس

المهوامش

(١) واسيتي الأعرج. كتاب الأمير (رواية) مشورات انفصاه الحرّ، الجُوائر العاصمة (٣) هداها أشار إليه كل من عند الله كيبي في مؤلفه النثر الخرائري الحديث، القاهر،

١٩٧٦ ص ٩٩، ومحمد مصايف في كُنابه الرواية الحرائرية العربية اخديثه، الدار العربية للكتاب والشركة الوصية، الجرائر ١٩٨٣ ص ١٧٩ وعبد الحميد العقار في كتابه الرواية المعربية الدار البيصاء. لمعرب ٢٠٠٠، ص ٢٣ وبوشوشة بن جمعة في كتابه الجاهات الرواية في للعرب العربي توسر، ١٩٩٩، ص٢٥-٣٠ (٣) راجع محمد مصالِف، م.س، ص ١٨٠ قعبد الله الركبي يعتبرها متقاطعة مع

رواية الطاهر وطار الزلزال في كونهما تعالجان ثيمة الثورة الزارعية، في حين أنَّ بصايف يعتبرها رواية الأسرة الجزائرية التي تعاتي قسوة الريف الجزائري وقيمه التي ثقارم كل تغيير...

(٤) الرواية، الصفحة الرابعة من الغلاف.

(٥) الرواية، راجع: ص ١٤ و و ١٥ ونحن لم نهتمٌ كثيرًا بالخطاب العجائيي في هذه الرواية، لأنَّه لم يحتل إلا حيّزا محدودا في متنها، ولأتنا نقدر أنه ليس رهاتا من رهانات واسيني الأعرج في كتاب الأمير

Pierre Chartier Introduction aux grandes théories du co roman. Nathan. paris. 2000. p5

(۷) اثر وایة، ص ۸۷

(۸) الرواية، ص ٢٦٧/٢٦٦

(٩) الرواية، ص (٩٦

(۱۰) الرواية، ص ۲۸۲

(۱۱) الرواية، ص ۲۵٦

(١٣) الرواية، ص + 12-13 1-13 - 13 1

(١٣) الرواية، ص ٥٣٣ ونشير إلى أن الروائي قد سوَّد ما ورد على لسان الشيح محي الدين لتبيره وإظهاره.

(12) الرواية ص ٢٥- ٢١٥

والإرادات والأمكنة والأزمنة أي فضاء

(10) أثنور فنؤاد. معجم الصطلحات الصوفية عكتبة لسان تاشرون. ١٩٩٣، (١٦) يحي بوعرير، م ن. الأمير عند القاسر والد الكفاح الحراثوي، الدار العوبية للكتاب والشركة الوطنية للمشر والتوريع، توس ١٩٨٣، ص ١٣٢.

(۱۷) انروایه، ص ۲۵۸-۳۵۹

(١٩) راجع مثلاً محمد الفاصي، الرواية والتاريخ، في مجلة فصول عبدد ٤، ١٩٩٨. وأميمة الرشيد، سرديه التاريح وتاريحية النص الأذبي، في مجلة فصول هند ٦٧،

A Kîbedi Varga, le récit post moderne, in littérature n° (1-) 77. février 1990. p.18

(۲۱) الرواية، ص ٢٤٥-٣٤٦-٣٤٧

(۲۲) يحي يوعزيز، م.ن ص ١٥٣. (۲۲۳) الرواية، ص ۱۱۱–۱۱۲.

(۲٤) الرواية، ص ٨١-٨١.

(۲۵) الرواية، ص٦٨

K. Verga. Op cit. p 19 (11)

(۲۷) الرواية، ص ١١٤ (٢٨) الرواية، ص ١١٤.

(٢٩) جلال الدين سعيد، معجم الصطلحات والشواهد العلسمية، دار الجوب للنشر، تونس ١٩٩٨، ص ٩٠.

(۳۰) الرولية، ص ١٣١٢.

(٣١) الرواية، ص ٤١ ٥. (٣٢) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تعريب صالح جواد الكاظم، الجلس

الأعلى للْتقافة، مصر، ٢٠٠٥، ص ٤٤٢.

(۲۲) الدوالة، ص. ۱۲۷.



السلام الوطني العرببي



راتل . بلد سلامه الوطنش الذي لا يملك احد من ابتلك حينما بسمعه إلا أن يحشج قليلاً ويتذكر انتماءه لهذا البلد وإن منه واجباً نحوه، وتكلّ بلد مرين كذلك سلامه الوطني الذي نرى فيه رمزاً لوحدة ابنائه، تجتمع عليه الشاعر وتنتم عنده الطوب.

لكن ما يميز الشعوب العربية من غيرها من شعوب العالم أنّه على الرغم من تماير دولها وتناظرها وتناظرها الأناطة الم يحرّك مشاعرها سماع أي سامح وطني لأي دولة عربية، وليس فقعا السلام العيني للبلد الأولاد دليل العاطع على أنّ شمة فرية وجدانية عربية تمتّد من الخليج إلى المعيمة، فمن مثّا لا تحدثك نفسه بالوقوف إجلالا والاختذاء أمام عراق السلام الوطني المصري أو السوري أو العراقي الفلسطيني أو البمنية؛ ومنّ مثاً لا تسري فلشمريرة جميلةً في جسمه وهو يسمع عرف السلام الوطني الأردني أو الليبي أو التونسي أو السوداني أو اللبناني؟ وأتصاءل ما الذي يمنع أن يكون للدرب – إلى جالب السلام الوطني تلال بلد عربي – سلامً وطني عربي عامّ يعيّر عن وصدة وجدان هذه الأمّة ووحدةً ضميرها، وتمرفة كما استحكمت الخلافات بين أقطار الوطن العربيّ أو إزدادت حمّى التفاضب والتنافر والعمسيّات الإقليمية والجهورية والطالفية وللذهبية والمراقبة

ولا يكاد يهرّ يومّ دون أن يحدث فيه لقاءً يجمعُ دولاً عربيّة مختلفة؛ فهناك لقاءات سياسية واقتصادية وعلمية وترويه وتقافية وقيرها، تقد كل يوم في بلد عربي، ويلتقي فيها معثلون من الدول العربية أو يعشها، فما الذي يمنع أن يكون مناك سلام وطني عربي يعرف إلى جانب السلام الوطني للدول الضيفة، تعبيراً عن وحدة الثقافة والفكر والوجدان ووقفنا للإخلاص في تحقيق الأهماف الشركة التي تنعقد من أجلها للله الثقاءات.

وما دامت جامعة الدول العربيّة – بمنظماتها الختلفة – هي الؤسسة التي تحاول الحفاظ على ما تبقى من أشكال التقارب والتضامن والتعاون والتكامل العربيّة، فإنّ هذا الهدف ينبغي أن يَتَوَج بِنَبْنِي سلام وطني عربي مشترك وعلم عربي مشترك يستخدمان – على الأقل – في مؤسسات الجامعة العربيّة وعند عقد مؤتمرات عربيّة أو تنظيم أنشيقة عربية مشتركا

ولا يحتاج تحقيق هذا الأمر إلى جهد عظيم؛ إذ تستطيع جامعة الدول العربية أن تعلن عن مسابقات لأفضل لشيد. عربي وأفضل معزوفة للسلام الوطني أتعربي وأفضل مقترح لعلم عربي، وتعتمد ما تغرزه تلك المسابقات.

إنّ الأمّة العربية – في ضوء ما يهذَّد وجودها ووحنتها وامنها، وما يواجهها من تحنّيات وما تتعرض له من اخطار التمزّق والتشظي بسبب الضغوط الخارجية والداخلية – لهي في امض الحاجة إلى ما يعزز وحدثها الروحية والوجدائية باعتبار هذه الوحدة هي الضامن الأهمّ لتماسكها وتالاحمها .

المُفامرة الشعرية الحرّة ودينامية التعبير

ا. د. محمد صابر عبید ه

مُسْتَرِياتُ الواقع بأقصى امتداداتها حدود التجرية من الشأل الشاحية الفضار وجودا مستقلا الشاحية المناطقة والتناطقة والتناطقة والتناطقة والتناطقة الإبداعية. خاشما لأحكام الشقل الإبداعية وهي في وجودها المستقل هذا لا تعكس سوى "المنظور" في الأفقى الومالي الواقعي، والمزيمة أساسا بعدود التجرية ومكنائها الواقعية.

وهنا قد يتساوى معظم الأدباء والفنانين في مستوى التقديد المام التجرية، بوصفها نظاما واحدا قائما على المسروبية صرف، محكن مديات وإشماعات متقارية نسبيا.

غير أن التجاوز بيدا عندما يبدأ الخيال عمله شي التجرية، فتظهر فتوات الذي والإشعاع الفن العظيم، أو الفن الفن العظيم، أو الفن كرنها عملا واقعيا كرنها عملا واقعيا الفارية بعيرة نحو ترض مرحل عندما يزمف القرية، ويعيد حرثها وتراحيد المن جيرية



جديدة وتظهر على أنها إبداعا وفنا خالصا.

هو على وفق هذا المنظور((روية من ذلك الأسهار أكثر من جمع عنصر عن ذلك الأسهار أكثر من جمع عنصر بأخر أو تقيية الحاصلة من ذلك الملاقة الإشكائية الحاصلة من امتزاع الأطراف الثقائية هلى وحدة صعيدة وصيفة جديدة، تبيئن بموجبها صورة الواقع الثقية أكثر وضوحا وأصد غني الماقع المنافعة في وجودها الخارجي الماقع الماقع).

ويقدر ما يكون الخيال حرا وديناميا، هانه يعطي العمل الفني قوة إيحاثية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انضالته وفوضويته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التصرة.

يجب أن تكون المساحة بين التجرية وأقصى نقطة في الخيال الشعري الحرر مهننطة بدرجة تديم الاتصال والحوار، ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج اللركب .

كما أن امتداد السقف الخيالي للتجرية يتوقف من جهة أخرى على عمق التجرية وغناها ومستوى نضنجها، إذ إنه يمتد وينسع ويزدحم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والغنى والتوهج الذي تعور به التجرية.

ولحضارة النهن البيدع وإيمانه بقوة العلم وإنجازة أهمية خطيرة هي تثنيف خياله الحر وإرساء تقاليد، فالثررة الحاصلة هي عالم الانصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي أستمار الفضاة تداهم تحقّط الخيال وخوفة من المفامرة الحرة نحو الكشف والإيكار هي الأراضي المجهولة البكر.

تممل شوة الخيال الحر المنظّمة على تحرير الحواس وإطلاق مدياتها الإتجازية خارج حدود الأفعال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقع، وذلك عن طريق ربط أدائها بالخيلة.

إذ إن بإمكان الأذن "الفلية" الكهرية بقرة الخيال الحر، مساع أشياء خرافية لا تدركها أذن الواقح، كما أن بإمكان المين "الفلية" التي تستمد حديثها ونشاذها من القوة ذائها، إيممار أشياء ليس لها أمكة وقياسات محددة في حدود العالم. المرض.

وكذلك بإمكان الحواس كافة عن طريق قدراتها الفنية الاستثنائية الملحقة

بقوة المغامرة الخيالية الحرة وفاعليتها، أن تتجاوز دورها المحدد في الفعل والتأثير وتتجز للفنان فرصا أبداعية خلافة تسهم إسهاما فاعلا وقويا في خلود فقه وعظمته،

إن الخيال الحر في مفامرته الفريدة يقود التأمل نحو المجازفة والابتكار، فالتأمل داخل ناظمة الخيال الحر يفقد وجهه السلبي المدجّن، الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن، واختراق حواجز آلمناخات المتاحة ذات الأفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات.

فالخيال في قوته الحرة المفامرة ليس عملية فصل للواقع، لكنَّه طاقة ترثاد المجاهيل، وتمثلك قندرة فاثقة على إعادة صياغة العالم، بإنجاز جمالي ديشامي بعيدا عن الاضطهاد الذي تمارسه الخبرة،

المفامرة الخيالية الحرة يجب أن تتحرر من الخبرة بوصفها راهدا أساسا للإنجاز، فهي هي كشوفاتها الجمالية بعيدة عن ضغط الخبرة واندهاعها نحو تقنين أفق الخيال بما يناسب ضروراتها ومداخلاتها، لكنها . أي المفامرة . تشارك الخبرة / التجرية، في تلك الحلقة "المهينة" من حلقات الفعل التي تكتسب صفتها الإبداعية والجمائية من إنجازات الخيال الحر كقوة إبداعية منظمة، لا من الكيان المام للخبرة بوصفها تجربة موضوعية,

على غذا الأساس شأن الخبيرة / التجرية بمستواها التراكمي لم تستطع ولن تستطيع في أية حلقةً من حلقات تطورها أن تصنع الأسطورة، لأنها تتصف دائما بقدرات تركيبية ضميفة، في حين ينفرد الخيال الحر بقدرته الداثمة على خلق الأسطورة فضلاً عن أنه يتكشف باستمرار عن معطيات تصويرية مثيرة ومدهشة.

إنه يمثلك قدرات غير اعتيادية على شعن الاحساسات الحية في التجرية بشوة تتظيمية هائلة تفجّر في العمل الفنى كلّ مكامن السحر والجمال وتجعل اللامرثى فيه مرثيا.

ولعل الفن الشعري واحد من أكثر الفنون الإبداعية قدرة على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعالياتها، من خلال التكار الطرق الجديدة في استثمار مكتونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشعرية، فهو ((استكشاف دائم لعالم

الكلِّمة، واستكشاف للوجود عن طريق الكلِّمة)) (١٠، كما أنه يمتلك قدرة فائقة ((على جعل الأشياء المألوفة . أمبوراً غربية . وبدًا تتاح لنا فرصة رؤية هذه الأشياء كما قو أنها جديدة تماماً)) (٣٠.

الذاكرة بوصفها خزينا فنيا وعنصرا أساسا من عناصر المعرفة مهيدة بالضياع والتقهقر وضعف التماسك لأن جيوشا من التغيّر تعمل بقوة كبيرة في الوقت الراهن حسب "جرام هيو"،

ولا بد ثنا بازاء هذا التهديد أن نمّوّى من دفاعانتا ليس باتجاه تحصينها وتعقيد شبكاتها الدفاعية حسب، بل بمنجها أقوى جدُّ مستطاع من للرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندها، وجعلها مستقبلا إيجابيا قادرا على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكاهية للاستفناء عن رصيدها وتراثها، وإعمائه من صفة التحفظ والقداسة، وتمرين الذاكرة على سهولة الاستبدال.

بمعنى أن بنك المعلومات والخبرات هي الذاكرة، يجب أن يكون على استمداد داثم لتجديد العملة المعرفية وتحديثها، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضماف سيولتها في الخارج.

ويؤدّى الخيال الحبر هي مفامرته الجمالية دورا بالغ الأهمية والخطورة في عملية احتواء التغيّر، وفتح قنوات لاستيمابه، وتحرير مناطق الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدّسة، ليس من الشروعية والمنطق التصرف بها، وإعادة صياغتها

لهذا فأن النص الشعري الحديث الدى ((يبدو منبع النشاط والمتمالي على كلُّ نشاط لا يربط إنجازه في حدود التجرية الفعلية القائمة بالتقدير

الخناص على أسنس موضوعينة، بل يفتحه على أدوات الخيال الحر ليخلق من هذه التجرية عالما يطلق في سمائه غيوم الإبداع المثقلة بمطر الجمأل والفن العظيم، كما هو ، في آن واحد ، تجسد لغوي لكاثن. وانفتاحٌ خارج اللغة على

كينونة في الغياب)) ((٥). ويعمل الخيال الحر على تشكيل إيقاع بانورامي شامل للعمل الشعري يجعل منه كالا متكاملا منتاسقا، ولا سيّما إذا نهض على أسلوبية تمبير ثعدّ ((دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة. بمختلف وسمائل التعبير التي في حوزة اللفة. وترتبط هذه القيم بوجود متفيّرات أسلوبيَّة، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعنى وجود مترادفات للتعبيرعن وجه

خاص من أوجه الإيصال)) (١٠، تسهم في

تصعيد حساسية المقامرة الجمالية. شعربة التضاد وأسئلة المختلة

تؤسس المغيّلةُ المقلُ الإبداهي من خلال الخبرة والثقاهة والوعى والتجرية، وهو الذي ينظم عملية الإبداع ويهندسها بصرف النظر عن النوع الإبداعي، لذلك هإن تفكيك النص ينهض أساسا على فهم فاسفة المقل الإبداعي وآليات عمله، وهذا يقودنا إلى إدراك جيولوجيا النص وطبقاته، والشراء الذي ينطوي عليه، بحيث ثمبح عملية النقد عملية تتقيبية تتوسل في عملها بمعطيات العقل الميكروسكوبية من أجل التوصل إلى أكثر مناطق النص دفة وغموضا وقلقا.

بممنى أن النص هو غابة متشابكة معقدة من الأسئلة الجمالية المتداخلة التي تحتاج إلى مفامرة من نوع فريد لإجراء حوار سري معها يستهدف فك رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضهاء ولا بد لهذا الحوار من عقل نقدى مجرّب ومغامر، قادرعلى التأويل ويستقد إلى منهج خاص وفلسفة خاصة.

بهذه الرؤية سنحاول قراءة قصيدة "إمرأة" للشاعر عبد الوهاب البياتي عبر تلممن الخصائص الأسلوبية والتعبيرية والبنائيّة:

تعود كلُّ ليلة من قيرها النائي إثى مدائن الصفيح تصهل مثل فرس في الريح تمارس الحبّ مع الشيطان في بيوتها وكلُّما أدركها النعاس في تجوالها عادت الضريح



در المساورة المساورة والمراجع المراجع ا المراجع الواقعة الشمرية من خلال حركة الشعل الشعرى المؤلِّف للواقعة، ممثلا بالسطور الأربعة الأولى و"هامش" يتدخل بمثابة تعليق مشارك على الواقعة الشعرية، وهو توقيع تقريري يصف الواقعة شي خلاصتها النهائية المتكررة ممثلا هي السطرين الأخيرين.

أما العنوان فانه جزء مسهم وفاعل في ألبنية الهيكلية للنص على المستويين الدلالي والإيقاعي ويمتاز بغموض في الفكرة واستقلاليتها.

إنَّ الجسر الدلالي الذي تتلاحم فيه خطوط المتن وخطوط الهامش هو كلما الشرطية، وهي تمثل انحراها سرديا هي رواية الواقعة، يعمل على جعل بنية النص الهيكلية بنية دائرية مفلقة.

تبدأ القصيدة حركتها الداثرية من نقطة صفر المكان "القبر النائي" رمزا للموت والنفي، وتستقر استقراراً مؤقتا في المكان الوسطى المتمركز "الضريح" رمـزا للحياة في الموت، إذ إن الـذاكرة الشعبية هنا تؤثث المكان بطريقة تتناسب مع الاعتقاد والإيمان.

والانفصال عن المكان في درجة صفر المكان "المفادرة" يمثل انفصالاً عن الحرمة والقدسية، والاندماج بالمكان "الاستقرار المؤقمت يمثل استرجاع هذه الحرمة والقدسية بطريقة جديدة ومختلفة.

منظومة الأضمال في القصيدة تشتغل أسلوبيّاً بمستويين، المستوى الأول منظومة الأهمال هي المين (تعود – تمارس - تصهل) تتطور درامياً بما يناسب تطور الحكاية، هالفعل "تعود" يمكس الدلالة الشرعية لبداية تكون الواقعة الشمرية، والفعل "تمارس" يعكس الأداء الحيوي الحاسم الذي على أساسه تكون الواقمة قد دخلت حيَّز التنفيذ الإجرائي، والفعل "تصهل" يشيع الانتشاء بنجاح القصد واستكمال البنية القصصية.

لم تندخل كلما وهي تمثل استدراكا زمنيا بتحويل فضاء الحكاية إلى الماضي، لتسمح بمنظومة أهمال الهامش بالعمل "أدركها - عادت" ذات الأداء الماضوي التقليدي، وهي تمثل ديكورا خلفيا ذا أداء فعلى محموم لا ينتمى إلى آنية الحكاية رُمنياً، وتقدم نثيجة مقررة سلفا مع كل دورة فعلية للواقعة الشعرية، وتقع عنده هي السافة الدلالية الكونة بين:

كلُّما ← أدركها . (المسافة الدلالية). عادت منظومة المكان أيضاً تعمل بنظام خاص، إذ يبدأ العمل الشعرى

انطلاقته من درجة صفر المكان "قبرها القاشي بعد أن بيمد المكان عن مسرح الواشعة الشعرية ويجعل منه منطلقا ينطلق من سهم الواقعة ليخترق دائرة الشمل الشمري، وصمولا إلى "مدائن الصفيح الكان الذي يتمتع بمواصفات خاصة تهيئ مناخا مثاليا لتحرك أغمال الواقعة وأدائها في المكان السري للواقعة "بيوتها"، حتى يستقر استقرارا موضعيا مؤفتا في "الضريح" المكان الذي لم يقترن ب "الهاء" لأنه تحوّل من دلالته الفردية إلى دلالة جماعية لها حضور في الذاكرة الشعبية.

فالقبر النائي هو المشرق المفيّب في الذاكرة إذا افترضنا مستوى رمزيا يجمل "أمـرأة = الشمس = الحيـاة"، وتختص "مداثن الصفيح - بيوتها"، بتوفير فرصة عمل الأفعال بوصفها مسرح الواقمة الشمرية، ويصبح "الضريع" جزءا من فاعلية الواقمة لأنه نتيجة لا تتحقق إلا بهذا الأداء الاستثنائي لنظومة الأفعال، وهو الغرب الحاضر المحكوم بالموت على المستوى الرمزي.

منظومة النزمن كلّ ليلة منظومة داشرية مغلقة نتحرك بتوقيت ثابت لا يوحي بالرونة أو الاستثناء، معكومة بالحركة المستمرة، وهي تقدم مساحة زمنية محدّدة مقدّرة على أساس فاعلية الأداء القعلي المتكرر لأهمال الواقمة، ونحبب كلل هنا ينطوي على حس التحفّر والشروع بالانطلاق والحركة، والمرب بطبيمتهم يميلون إلى الفتح أكثر من ميلهم إلى الضم والجر.

أما المنظومات اللفوية الأخرى فإنها تعمل بمعيّة عمل المنظومات آنفة الذكر، وتبقى إضاءات لفوية أخرى تسهم هي زيادة تشكل أسلوبية النظام وشعريته، فالأنموذج الشخصائي الوحيد في النص "الشيطان" هو القادر على دخول مساحة ضوء الواقعة محققا الصراع الدرامي مع الشخصية / الرمز "امرأة"، وهو إنسان مدائن الصفيح، في حين تؤدي مفردة "النعاس" إلى استنفاد الطاقة المحددة إشارة إلى أن حركية القصيدة محكومة بنظام أسلوبي وتعبيري وبنائي دقيق يعكس تمظهرات شمريتها.

إنَّ السَّدَهُ فَ الإيضَاعِي المُتَمثَلُ بامتدادات السطور الشمرية يتشكل على أساس مستوى احتلال سواد الكثابة لبياض الورقة في كلّ سطر، ويؤلّف نظاما هننسيا منتظما يسهم هو الآخر

في إظهار شعرية القصيدة.

النظام السطري للقصيدة مكون من سهمين، كلّ سهم يمدّ على جانبيه جناحين متساويين في طول الدفقة الإيماعية على النحو الآتى:



صموت الياء المعدود يفيّب حرف الروي، وتغييبه هنا ينسجم دلاليا مع صورة الحضور والنياب له "الشمس / الحياة "، قصوت السروي موجود مادة لكنة مغيّب هملا، إذن المادة والفعل هيه يتقاسمان الحضور والفهاب، وعلى هذا الأساس يقام بينهما هذا الجدل.

ويتوافق هذا القطع مع الأساس التفعيلي لنهايات الجمل الشعربة الثلاث، التي تختتم فضامها التفعيلي بـ "متف ب . / مستف . . / متف ب ." على التوالي، مما يوحي بوجود علاقة وثيقة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، هذا فضلاً على وجود توافق تقفوي داخلي ينظم البنية الإيقاعية تنظيما هندسيا، إذ إن هذا التوافق يتعشّق بين النظام التقفوي الثلاثي للقصيدة بالصورة الآتية:

الصفيح

بيوتها الريح تجوالها

الضريح

القِصيدة تنهض في تشكيل أسلوبينها الهيكلية على بثيتين، بنية الحضور المرثيَّة على سطح النص أو ظاهره، وبنية الغياب التي تعمل منظوماتها في الجزء القاطس المظلم من النص وتقدّم أهمالها غير المرثية لتقوم بالمهمة الخفية التي ينهض بها الخيال الشمري الحرّ، ويتكامل على أساسها فضاء القصيدة الأسلوبي.

أسلوبية القص وشعرنة الشخصية

قصيدة "الملم" للشاعر يوسف الصائغ أنموذج متقدم من نماذج البناء القصصى هي القصيدة المربية الحديثة، ومحاولة نأجحة لأنسنة الشعر الحديث وتحويله إلى كاثن حي باستخدام المفردة اليومية الشائعة وضخها بروح الشعر السحرية. لتضج بالحركة والفعل والصيرورة والألق، على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البئاء عبر استلهام





الخيال الشعري الحرّ بطاقته المفامرة. تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد الكان بأسلوب قصيصي يمهد للحدث:

هي سبُورة عرضها العمر.. تمتدُ دوني..

ومنث منفير

بمدرسة بباب المعظم

وتصديد زمن الحسدث الرثيس في القصيدة تحديدا نسبيا..

-الوقت.. بين الصباح ويين الضحى..

لم يبدأ الحدث القصة . التاريخ، هحدث القصيدة حدث تاريخي كبير محدث القصيدة التي بالمساحة الماطفية والوجودية التي يتحرك عليها وكبير بسيطرته علي كل القاون، باختارف الهكارها وتطلعاتها ومقائدها واستجاباتها، من خلال وحد المناصر للضدة خة بالنضال والألم والمناناة

رطني" مفردة تحمل دراتا عميقا ومكثّما من الدلالات ينقلها الشاعمية الرأي عملها الشاعمية، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيوالها الأخرى، يستطقها ويشعنها ويشعنها بطاقة مائلة من الحسّ العاطفي الرهف المتغر اروز وكفاحا.

المفردة لم ثبأت مستقلة استقلالا ذاتيا، بدلالاتها التقليدية الممروفة،

لكنها جاءت ضمن سياق بيت شعري معروف للشاعر أحمد شوقي.

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي (١)

وقد تعشّق هذا البيت بمحطاته المتملة بموضوع القصيدة والتحم بها، حتى لكانه بدا جزءا منها وكان أقضل ما يكون عليه الاتحاد بين الخاص والعام، والعام والخاص.

الكان ياخذ حيزا مهما من مساحة القط الإبداعي في مساحة القطاعي في القصيدة، فإلما أحدث المساحة القصادي مساحة القصادي متحددة، أنها ليست أماكن عادية جارات عند الشاعر من الخمل ليب ليل لها من عقد الخاطر، بل لها من من الحراب علي ليب لها من من الخاطر، بل لها من

الدلالات التاريخية والوطنية ما يعملها فالرد على التوضع ومغائرة المألف الكاتبات وحين معاملة الواقعة للمنافزة على معاملة والمقالة ومن معاملة والمنافزة على المنافزة المنافزة على المنافزة والمنافزة المنافزة المناف

لينتهي عند: فمن ابن تأتى القصيدة

وط ني، مفردة شعل تراثأ عميقاً ومكثفاً من الدلالات ينقلها الشاعر إلى عالم القصيدة، لا بليجعلها عالم القصيدة الرئيس

والوزن مختلف إشك أشكل أي

فينتهي معه للشهد الزمني الأول المستمد من الناضي، لياتي الفعل كان معوت اللمة إيدانا بانتهاء لحظة الحدث الماضي المقدم بزمن الحاضر، وبداية لاستكمال التقاصيل الأخرى، عن طريق التاضال الماضوي الصريف مع الحدث:

> مات المعلم، منذ سنين،

م الاستخدامات الزمنية الأخرى كان ممي، كان يراقبني، ومرت سنون… الخ

وعلى الرغم من أن الزمن عبر استخداماته المتوّعة يحتلَّ أهقا زمنيا واسما، إلاَّ أن الشاعر ينظر إليه من زاوية أخرى خاصة، توضّع فلسفة الزمن عنده فلا يراه أكثر من:

> والعمر بين الغروب ويين الساء

وين نصب فما الذي سيتحقق في هذه اللحظات الزمنية النادرة من فعل إبداعي عال، يكسر فيه الإنسان فسوة الزمن وضيقه وحساره، أنه أمتجان عسير مدمّر.

أمّا على صعيد بناء الحدث، فقد أسهم النمو الدرامي للأفعال، في تصعيد مشاهد الحدث وشعته بطاقة درامية عاطفية متقدة:

> ۱ - ففتحث طمي وتنفست ثم تهجاتها

دم مهجوده ۲ - كنت أقول له "وطني.." فيشتمني

فأصرخ "بالخلد عنه.." ويضريني فأمتض: بالسجن..

فأهتف: بالسجن.. صاح . خذوه إلى السجن

 ٣ - فتصرخ غاضية: "لو شفلت" فيبصق في وجهها فتهتف: "الخلد عنه.."

ویضربها فتصیح، وقد غلبتها کرامتها

"تازعتني إليه في...".. الموت

هي حين يعمل التقابل الفعلي على

تصعيد دراما الحدث، عبر انفتاح يكوّة المدراع الفعلي الماشر، الذي يكتّنع خلفه صراع تاريخي دام بين صوت الحق والحرية منّ جهة وصوت الاضطهاد والقهر والاستلاب من جهة أخرى.

ولمل الحوار بما يمتكه من هم وانساق وتناغم عاملقي وطاقة على تأوير دوكة المشاهد، ويوصفه تشائة أسلويية سرد - درامة تضاعف طاقة الجمالية التمبير والبناء، أسهم هو الآخر هي تميق البنية السرد – درامية لحدث القصيدة:

، من يقرأ البيت؟

-

وامترتني، من الزهو في نبرتي رعدة.. فنهضت..

، على مهل.، قال لي: ، تهجّأ.، على مهل

إنها كلمة، ليس يخطلها القلب يا ولدي....

وقد يأتي الصوار معتصدا على الغمل لا على اللغة الباشرة، من خلال التناقض الحاد بين أركان الحوار لكنه مع ذلك يلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشمّة على نحو كبير:

> كنت أقول له: "وطني..." فيشتمني

فأصرخ "بالخلد عنه.." ويضربني..

> فأهتف بالسجن.. مناح:

. خذوه إلى السجن

إن أبرز ما هي القصدية من مظاهر التخالة أسطوييا. أسطوييا أسطوييا القصدية أسطوييا القصدية المنطقة من القصدية أسطويا من مشابق من المناسبة من نما المناسبة من مناسبة المناسبة الم



يمثل قطبا مهما من اقطاب الحدث أمثل المحقون، والأن من يقرأ البيت*، ثم شخصية المحراقية التي دخلت إلى الحدث كنطور دراصي تحركة المخوص مساحت: أنا أقرأ البيت، وأخيرا شخصية المنجو وهو يدخل إلى ميدان الحدث التطور من الخارج إلى ميدان الحدث التطور من الخارج مساحاً:

قد مزع الشاعر بين هذه الأصوات مزجا موقداً، استطاع من خلاله تكليه زمن تاريخي هائل، متخلما بذلك من أي درهل، كنان من المكن أن يقتل التصيدة فيما لو تسرّب إليها، لكها جامت معبوكة فماما ويلاً (والد، كما كان للأصوات تكهمًا الإنتاعية ونتائجها التشكيلية الطبية، عن صعيد تطور بناء التميية واسلوبيها التمييرية.

وكان لنصر السؤال هي القصيدة بوصفه منبهاً أسلوبيا دور مهم هي شن محاورها، إذ التشرق الأسئلة ذات الاستجابات المسريمة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، مشاحة الكرة الكرد على تأجيج شملة التألفض والمسراع بين اقطاب المحت الرئيس.

وادّى اللون كثيمة اسلوبية دورا هاعلا ومؤثرا هي تحوّل دلالة الصور التنية وهاب مداليالها الثابتة، اسمجاما مع تطور الأجزاء الدقيقة المتفاعة لنراما القصيدة ويفوها، هاللان لم يأت لإضافات تزيينية، بل لضرورات هعلية

وحديثة العلويية باللغة الخطورة والأصحية، لذلك فاستخداساك إلى التالير في معن عفادي البشرية ونتاكيه، فالقاري، لا يشعر باللون كليمة، قدر إحساسه به كطاقك تعليم، قدر إصديمة تنكي خيال الحدث، وتشيع فيه مناط خاصا، لازكه الذي يتدانه، لأن الاستخدام كان استخداما نتجها تحصيها اكثر كان استخداما نتجها تحصيها اكثر

١ – فاسودٌ ثون الطباشير

وإحمرٌ وجه المعلم ٢ – وخذ قلم الفحم

بدمائي

وارسم ثنا شاربین ۴ – کنان شعر المعلم، ببیضٌ من

ئم، : — وهـناي القصيدة مصبوغة...

هي حين اقتصرت مسوره الفنية - بالرغم من طراقة بعضها - على للجاز والتشبيه والاستمارة، لأن الصورة لتفتد جرءا كبيرا من استقلاليتها هي البنية الدرامية - القصمية للمصيدة، إذ تنهض الأفائل بأعباء تطور الحدث ونمؤه أكثر من التشكيل الصوري.

اشتفات قصيدة المعلم" على استثارة الخيال الشعري الحرّ بمغامرته الجمالية عبر مجموعة من الحجركات السيرد - درامية، التي شفلت المتن يشبكة من التنويمات الأسلوبية تعزيزاً لطاقات التعبير الشعرية وإمكاناته البنائية.

أنوية الشامى

من إحكام التتكيل إلى أثراء الدلالة

قطعت القصيدة الدريية العديية من مقاطعة العديية في مقاطعة العديية وسلكت مشهد والتعوع والتحديث، وسلكت مدهنة حقت لهدة القصيدة مكانة القصيدة مكانة القصيدة مكانة القصيدة مكانة القصيدة مكانة واليس الاقتمام الكبير التي واليس المنافقة الكبير التي واليس يحطي به القصر العربي عالمها على اكثر من مسهد، بالرغم من نلك المحافظة الكبير التي يحطي به القصرة العربي عالمها على اكثر المنافقة الساعية اليس بهيشته وحزله المضافية المساعية اليس بهيشته وحزله المضافية المساعية اليس المخطورة المنافقة الم

وشاع فهم محدد نجده خاطئًا، يتمثل في إقران حداثة القصيدة بقدرتها على

اللثي عن "أنا" الشاعر، وتفعيل المناصر الدرامية والسردية فيها، ويمث حص ملعمي ينهض على تعدد الأصوات وتترّع مظاهر السرد وتقاناته، على النحو الذي يجعل من القصيدة بإنوراما كونية تحكي عصل من القصيدة بإنوراما كونية تحكي

وعلى الرغم من أهمية تقل الشعرية المدينة الرم مواقع جديدة تتني المريد المدينة الرم مواقع جديدة تتني تجريفا وشري أماليب تعبيرها وهنامس بنائها، الآ أن ال "آنا" الشعرية المستورية مصدر من مصدار خصوبيها التنائية. من من مصدار خصوبيها التنائية، وابداعية وصحيد كان الشعر وما زال مثلاً من الشعر مها زال الشعر وما زال نائماً على الأسلامية وابداعية المنافية والبداعية التنا الشعر بها ونشر أنها، نكل أمم النتا يعمل بها ونشر أنها، نكل أمم النتا يعمل بها ونشر أنها،

لكتنا ونحن نقارب هذه القضية الشعرية الحساسة لا بد تنا أن نعطي توصيفا للأنا الشمرية - موضوع البحث - إذ يحصل اللبس والإشكال دائما بالإحالة على النماذج وليس على المفعود

وتطمح هذا أن نلفت الانتباء إلى أنَّ المُقصود بالأنا الشعرية في المنظور النقدى الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكأت التجرية ومنظوماتها المتوعة، ائتي تعمل آلياتها هي المخلق على تضعيل التُجرية الخاصة بالتجرية العامة، والتحرك على مساحة المكان والنزمن أفقيا وعموديا على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا اجتماعية - كما يحمل عادة هي القصائد الأنوية الرديثة ~، بل بوصفه ذاتا شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقة ثكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تفرق القصيدة بمياء غير مبالحة للشعر، قضلا عن رفعها إلى مستوى الخيال الشمري الحرّ.

بهذا التصور الأساديي تمييرياً وبنائياً شراقاً عليه الداهدة "("، وهي تضليل على العامل "سرناتاً للوحدة "("، وهي تضليل على إنا "ضرية مكرة بعدسة جالية للانتياه، ومؤقدة بقدرة تصوير عالية تمني المكافي و بالزماني والمليدي بالتشافي والحسي بالمعلوي والمضرد بالجمع هي مغامرة بخاسية حرّة ومحكومة باليقاع يقسم بخاصيتي الشراء والانضباط، وينقط على خيال داخلي يشد للروح سوناتاً

> الفانوس المُتلألثُ في الدرب يظلُ وحيدا الحارس، تصف الليلِ،

يطلل وحيدا قاع النهر إنا جشّ الماء يطلُّ وحيدا النميل، يحسّ الموت ينام وحيدا الماض، إذا غاب الثندي السبن، إذا غادر، السجان السبن، إذا غادر، السجان

يظلُّ وحيدا والقيد إذا غادره المعسم ظلُّ وحيدا والكأس إذا فارقه الشارب

ضوء الفانوس وحارس نصف الليل وقاع النهر اليابس والفيل أحس الموت وطفل ضبّع طعم الثدي وسجن غادره السجّان

وسجن غادره السجّان وقيد فارقه العصم والكأس يفادرها الشارب كنت وحيدا

التصيدة في بنائها الأسارين الغني
تتمي إلى النظام القطسي إذ جماع
على مقطمين، ينهض الأول على تأليف
متطمين، اليوامي يشتقل ورصفه فلهيوا
بنائها تصميريا للعبت الشمري الملاوية
في القصيدة، ويركّب هذا اللقود عبر
القصيدة، السابية الصور المقردة
المنافقة على صور في مطاعته، كل المتاهد، كل المتاهد، كل المتاهد، كل المتاهدة، كل المسلحة متشابية أو متناهرة،

لا شك في أن دخول الأنا الشمرية في للقطع الثاني بجمل على تفعل

| لبؤرة المادية للصورة | شرط التحول | الستحصل الم | صوري / المال الشعري |
|----------------------|------------------|-------------------|---------------------|
| لفانيس | التاكن في الدرب | يظل | وحيدا |
| لمارس | نصف الليل | يظل | الميدا |
| ناع التهر | إذا جات الماء | يظل | وحيدا |
| لقيل | يمس الموت | ينام | وحيدا |
| لطفل | إذا غاب الثري | يظل | وهيدا |
| لسون | إذا غايره السجان | يظل | وحيدا |
| لقيد | إذا غادره الممسم | خلل | وحيدا |
| لكأس | إذا فارقه الشارب | ±L) | وحيدا |
| اقيد | إذا غادره العمسم | <u>خلل</u> غلل | وحيدا |

أن اللوق اللغوة السمورة التأتوس أ الحارس / فاع اللور / الطلس / الطفل مترحة ليؤر معادية أخرى لا حصر لها، يمكن إن تضييت حيات بعديد إلى عقود يمكن إن تضييت حيات بعديد إلى عقود يمكن إن تصوير في طلاح على معتوى واحد يعد خضوعها الشروت تحريل متجانس يفضي بها إلى متحمل صدوي واحد خطل وسيما.

لم يكل بوثرة مادية / مسورة في هذا السياق تقدم في مساحة التشكيل إلى منطقة "شرك التوضية المتحدد المتحدد التفاقة عند المتحدد الليل أو سلب يحمن للوت أو تجديد إذا جداً لله / إذا غاب اللشي / إذا غاب اللشارية.

بعيث تكون مهيأة للدخول هي آخر حلقة تكوين وتشكيل صورية تنهض بها الأهاال الوسيطة أيظل / ينام / ظلّ، وصولا إلى الحال الشمرية المنصية هي بؤرة شمرية مركزية متكررة وضاغطة ومكرة وحيداً.

بانتقال القصيدة إلى مقطعها الشغارية المختلف مقطعها الشغارية ليحصل المشخرال واضح هي الهيئة الشغورية المشغورة ال

olne alan

الحيوات الشعرية في الجزء الأول، ونقل الصور المتأثرة على سطح المنقود إلى حيّز الوحدة الشعرية الحاوية المنتسبة إلى الراوي الشعري.

تمثلث البؤرة الركزية "وحيدا" يبدلالية الظمأ

والحرمان، وخضع هـــذا الإهــضــاء الــدلالــي لاستراتيجية عمل شعري يقوم على

للصورة القانوس / الحارس / فاع القيد / الفيد / الفيد / الفيد / الفيد / الفيد / الفيد الكالمة ، وهزايا وإقصائها عن معلما الكالمة ، وهزايا فوقصائه بدرجة لمعج بدرور المتحج بدرور المورد القيد ومعتمداته بدرجة لمسورية التقيد اليوز بدو متحملاتها الموردية التقيدة القيدية عالية المعردية المتابعة بالمعردية المتابعة المعردية مثل المتعمدة المنافعة بالمتابعة عالية فعانوانا بجزائه بحرائه المنافعة المواضعة المواضعة المتابعة المت

تفكنك انتماء البؤر المركزية الحاوية

اعتمدت القصدية على تقانة أساويية مهمة هي تقانة "التكرار"، وسعت هذه التقانة إلى تفجير البؤرة الدلالية نظيا وإيقاعيا، طابؤرة المركزية "وحيدا" لكررت الماني مرات في القطع الأول محققة حضورا زصريا ومعميا طاغيا، أشاع في فضاء القصيدة لون اللخني ورائسته.

وجاء المقطع الثاني ليكرّر المقطع الأول كاميلا، إذ تنكرّرت البؤر المادية للصورة كلّها، لكنها تكررت بصورها

التحوّلة أولا، وبانتنائها النصويري إلى الأسموية التي أشتلات بوصفها وزر أشماع شموية، تضيء هذه البرز أشماع أشموية، تضيء هذه البرز أسكالها الجديدة المتحوّلة "ضرة المنتوس / حارس نصف اللهل / فإخ النهل أحص الموت مقلم الثني / سجن غلاره المسجان أم فل المسجان مل المسجان علم الثني / سجن غلاره المسجان في هذه المسجا ما الكاس يغانرها للمسجان المسجان المسجد الم

تسرتضع أنسوية السشامسروفي التجاهسها إلسي إحكام التشكيل بأسلوبية البشاء

الشارب"، واختزل المتكرر البؤري "وحيدا" هي المقطع الأول إلى "كنت وحيدا" بانتماء حاسم إلى الأنا الشعرية أيضناً.

من مسلوبية التكرار بهذا التكرار بهذا التكرار بهذا التكرار بهذا الأسلوب فرمة [مكانية شراءة القطع الأسلوب فرمة أكثر تشكيلية، وصفه يقف أمام الأول بشكل شفاف يترامي هد القطيع الموانية بهذا الأولي، يهمل على أنه خلفيم الموانية متداخلة وموجهة للقطع الثاني / التصيية في مستوى التصاليا بالقارئ

إنَّ أنويّة الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل ترتفع بأسلوبية البناء التميّي، وفي اتجاهها إلى إلراء الدلالة تضاعف طاقته الأسلوبية التمييرية، بما يتيح فرصة للخيال الشمري الحرّ أن يستبع ويتأتى في مذامرته الجمائية.

هِ كَالَبِ وَأَكَادِيمِي مِنْ الْمَرَاقَ

الهوامس والإحالات

- ١-السكون المتحول دراسة في قبية والأسعوب ح ٢ بية اللمة. د علوي الهاشمي. مشورات اعدد وكتاب الإمعرات، ط ١٩٩٣، ٢٠٢-٢٠٨
- لا مظربة الشعراء الشدق الأدب العربي الحديث من خليق مطران إلى بدر شاكر السيّات دراسة معاربة دار العكر اللبياني، بيروت، ط١٩٨٤
 ١٩٧٧
 - ٣- التأمل باتريشا كبر سوب ترجمه إصال أبوب، سلسلة الله كناب، دار الشؤون التقافية المامة، ط1، ١٩٨٦ ١٧٢
 - ٤- اللعه والتعسير والتراص، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المرقة (١٩٣) للجلس الوطئي للثقافة والفتون والأداب، الكويت، ١٩٩٥؛ ٧١.
 - ٥-الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروث، ط1، ١٩٨٧: ١٩.
 - ٧-الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة د متلو عياشي، مركز الإنماه الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤: ٥٣.
 - ٧- يستان عائشة، عبد الوهاب البياني، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩١: ٦١.

 - ٨- قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١
 - ٩-الشوقيات، للجلد ١، ج٢، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧. ٤٣.
 - 10 حميرة الألوان، رشدي العامل، دار الشؤون الطاقية العامة، بقداد، ١٩٨٣:٢٢١.



موت الأدب. . طغيان النقد

أكان ضروريا أن يطلق أحد أهم نقاد العالم "تزهنان تودوروهـ" صرخة احتجاج مدويه عن "موت الادب" حرّاء طعيان نظريات النقد الحديث؟

حدر الثاقه من فقدان الأدماء ومعلمة مواهيم العطوية وقنويعاتها التي يحسان تقود الثقد، وبداوا يمسئون إشاجهم على مقان مطريات غربية جعلتهم كالعراب الدي فقد مشبته، أو السعينة التي تعلوج مها الأدواء حين بدأت بوصلتها تقحرك في الجاهات لا تعرفها ولا تملك إلا أن تفتق صحتها!

ولكن السؤال الأكثر أهمية هو عن نوع الأدب الإنساني الذي يقرأه الناس ويصل إليهم. وليس أدب الشخبة التحريبي الذي يكتب تحت ظلال النقد.

أكد لى قارئ نهم يعمل مستشرا فالوبيا لمكومة عربية أنه يعمد متعة العراءة حين يجد أن الكاتب يسقل بين الشخصيات والعماء بالأصوات مطريفة سوريالية, وأنه يوية نقسة ليمون ويتالع تعدد الاصوات، وأن أعصل ما قرا هو وإيناك أحسان عيد القدوس ويوسف السياس إنها غير معتدة ويسيطة.

رغم التحصص العالي لمثل هذا السنشار الآ أنه يمثل الغارق العادي في مجتمعاتنا العربية التي تعاني أمية حرفية. صارخة ناهيك عن الأمية الثقافية حتى بن التخب.

ا أما نماه الحداثة وما بعد حداثة الحداثة فيتحاوزون في غلواتهم رولان بارت وحاك لاكان وميشال هوكو وحتى ربعوند ويلياسر ويدخون المسهم في تجمعات أفرت الى التمية منها الى التحليل والتموق والإستمناع المسجل، ويلهتون وراء مدارس مدينة يحتج عليه، محتمة أصحابها ويرقضها، وهي محتمعات سمتنا كثيراً هي الاذات والماوم والمرفة. ولها شرائح من القراء فجمل كالها اكثر مهينا غشري صاحبه وتحقق لما لاستقرار الذي والمنوي.

ومن المؤسف أن معطم النماد العرب لا يتانعون النتّاج الحديد. ويكتمون بالأسماء المُكرسة أو تندرج في مريديهم أو تحقق لهم مكسباً ما ليقدموها في تدواتهم.

صررحه الناقد تودوروف عن أن "الأوت في حفر" هي اصفحاع ضد التقريب والإنهام والعودة إلى الأدن الأوسالي الذي تمثله المدرس الكلاسيكية التي أعضاء الإنسانيية أمهات الإنساعات الادبيه والتقافية، ملحمة جلحامش والينادة هوميروس والف ليله وليله ومتاح التنبي والمري ومحيس معقوط، ومعملم كتاب العالم معي نافرا جوائز بوبل للاداب. من يتحمل مسؤولية هذه التردي في مستوى المهم والثلاوق والتحليل للإنداع الثقافي الإنساس هم النصاد والكتاب

على حد سواء. من التعدد تحديد التسبب في "الحطر على الأدب"، النقد أم الإنداع الذي يلهث الإرضاء النقاد ويغرقهم في العالاة. والتهويم إلى حد ان يصف أحدهم عملا أدبنا مأن مصمونه حديد ولكن حملته غير حديثة؟ . فهل بعني ما يعول فعلا؟ وما توصيب "الجملة الحديثة أو "العدارة التحديد؟" هل يحلق الكاتب مورات غير مسوقة؟ ولاد يطمي الشكل على

المضمون حتى يضرغه تماما؟

إن أية دراسة نقدية بندأ بمقدمه طويلة تعدد المدارس والمداهب الحديثة، وتتصمن تسميات وأسماء ومصطلحات عربيه حمي وناقدنا لا يحيد لهذا جنسية ثم يمضل النص العربي عليها مع أن مهمته الأولى هي الاستساط معتماراتا معراحل ما قاله المثنية المثني أن القويض ادن الجني أن يشرح"، فصارت المولة "علي أن اهدي لارضي النعد، وعلى العاري أن يمهم الشكالية الساقد والمقود" عاختلطت الأدوار وقل القراء وطعى الشاقد في مؤتمراته وندواته، ويدأ يمرب

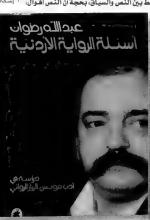
. هدد قضية مطروحة أمام المدعين والنصاد العرب ليستعيدوا من سياقات ادبية عالمية صندرت إليهم الحداثة ثم بدأت تحذر من عواقبها،

عبد الله رضوان والنقد السوسيو ثقافيًّ قراءة شفرات النصوص المؤسساتية

د. مغناري بعلي •

رُوُو اهتمام أنصار التوجه السوسيو ثقدي ثقافي في الدراسة رُوُو الأدبية، بالربط بين النص والسياق، بحجة أن النص أقوال،

تعبرعن مصائح وأغراش اجتماعية وثقافية وحضارية، منحيثقيمة المبادلية. وهنو ما حدا بهم أن يهتموا بوصف الإنشاج الأدبس وتشسيره فى سياقه اللفوي الجمالي الثقافي الاجتماعي، حين يسزاوجون بينها، ويسعون إلى إيجاد طبريقة البريط بسين بنيسة النس وبيئية الثقافة.



ويعد عبد الله وضوان وإحدا من الملام الله وشعاري وإحدا من الملام الملام الأوني، الطلاقا من استخدامه مفردات هذا اللهج اللغج اللغدي، في قراحه للنصوص الإبداعية، ومحاولة نقيمه الأعمال الأدبية من روجة إجتماعية وشافية، تشمل المضمون، والملاقة بينهما.

ظلت الدراسات النقدية، التي تناولت نظرية الكتابة الرواثية، وأساليب السرد وتقنياته والمكونات الداخلية للكتابة الروائية، كاللغة ومستوياتها، والنزمن المتميز وأشكال المسرد وعلاقته بالزمن، والشبكة السرية وبناء الشخصية، وعلاقة الوصف بالسرد، والمنظورات الرؤيوية والقيمية والثيمية. تقدم منظورها الروائي والنقدى والسيميولوجي، واللسائي حول أهم مكونات الرواية الجديدة، من خلال منهج ومنظور نقدى وصفي واحد، يسود العمل الأدبى كله. وظهرت مناهج حداثية، مع تطور عملية القراءة والتلقى والتأويل، حيث استفاد منها الناقد عبد الله رضوان، في طرح إشكالية النص الروائي وتجلياته، وفحص مظاهره التعبيرية،

والبنيوية والتركيبية والفنية، والكشف عن مستوياته البؤرية، وتشكيل العلاقات بين شخصياته، ووجهات النظر والرؤى، التي تلعكس على مستوى تشكيل الفضاء الواقعي والتحييلي بإ غالبه ما يميل الناقد لخلق محموعة من الإجمراءات الاستنطاقية والتمثيلية، التي تظل شاخصة إلى هذا المنهج النقدي الثقافي، والولوج إلى عالمه الداخلي، المحمل برموز ومكونات ودلالات ورؤى، والاعتماد على مناهج الملوم الإنسائية الأخرى، وكشوفاتها ومناهجها ومعمولاتها اللفظية خارج النطاق الأدبى، ثم المداخل والاتجاهات النقدية التي تعتمد على نظريات علم الاجتماع اللغوى، الذي تمثله أفكار ونظريات المنهج

النقدي الثقافي.

كما كان لكتابات المالم الاجتماعى الوسيان غولدمان، وجورج اوكاتش، وكلود دوشيه، وجاك دو بوا، وبيير زيما، وميحاثيل باختين، وجوليا كريستيفا، أثرها الكبير في إثراء جوانب مديدة من تجرية عبد الله رضوان، في قراءته للنصوص الأدبية والروائية على وجه الخمسوص. التي تؤكد صلة النتج الأدبي بمؤلفه ومجتمعه وعالمه، كما استفاد من اتجاهات السيميولوجيين وعلوم اللسائيات، التي تدعو أيضا إلى تضافر المنظورات والمقاريات الخارجية والداخلية، والسوسيولوجية والأدبية، والسردية والشمرية والنصية والتصوصية معا، والسمي للكشف عن أدبية هذه النصوص وشمريتها ، وعواملها التكوينية ومرجعياتها ورؤياها للعالم الذي أنتجها. وهي تحديد خصائص ومكونات الرواية الجديدة، ومستوياتها وينياتها، واستخلاص علاماتها، وبيان خصوصياتها، بما تتضمنه من مكونات الجنس الروائي القائم بذاته، بالاستناد إلى التمفصلات التي يخضع لها هذا الجنس، بكونه يستمد حمولته المرفية والمنهجية، وتوصيفه من السياق الدلالي والتعبير والجمالي، ومن أصول الحداثة الفربية وتشكيلاته، ويستفهد من الأشكال السردية المربية الكثيرة. دون تجاهل القاريات والأنساق الثقاهية والإيديولوجية، التي تسمى جميعها إلى لم شمل فضاءات وعوالم الكون الروائي، في إشكالية جديدة قادرة بدورها على التحول والتجدد، حيث تتلاقح وأفق الكتابة، التي تستوعب علاماته وشفراته، وأنساقه وسياقاته ومرجعياته وموجهاته الخارجية والداخلية، وتفرز نظرية نقدية ثقافية، تأخذ بمين الاعتبار خصوصية الرواية المربية الجديدة،

ميدرز شخصية الناقد الثقافي عند عبد الله وصنوان، في مجمل أدوراه وسنامماته الثقافية، قند ساهم في أكثر الحياة الثقافية، من خلال عمله في أكثر من ميئة ثقافية، أمين الثقافة والإعلام والشدر إياملة الكتاب الأونيين، عضو في نادي أسرة القام في الزرقاء، مقرر لخبة القصد في مهرجان جوش، ماركة في آسرة تحرير مجلة " أقافات ماركة في آسرة تحرير مجلة " أقافات

يسوامسل النساقسد عبد السله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالثنهج الدي سلكه في إجراءاته النقدية منذ باكورته الأولى

موت شقل منصب مدير تحريرها. كذا كتابته لعدد من البرامج التقافية لإداءة ممان، وتعنيمه نبرامج لاقافية من خلال التلخريون الأردشي، وهو مضو جمعية النقد الأردنين، ورئيس التعرير لجيلة "برامم عمان"، ومدير الدراسات والنشر لموزازة الثقافية يوميل حاليا مديرا للدائرة الثقافية في امائة عمان.

يواصل الناقد عبدالله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج، الذي سلكه في إجراءاته النقدية منذ باكورته الأولى، وهو المنهج السوسيو ثقاش. ففي دراسته " الراثي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية "، الدراسة المهمة والتي تقع على مشمولات النقد الثقافي الجديد، في تمظهراته السوسيولوجية والإيديولوجية، والتاريخية والحضارية، والاتجاهات ما بعد الحداثة، في نظريات الشراءة والنأويل والتوليد، ألثى تفيد من كشوفات المصر المرفية والثقافية، واللفوية والاجتماعية والنقدية، لفرض إيصال صوب النص، وجوهره الدلالي والتمبيري والإيحاثي، والإشاري والصوتي والتركيبي إلى القارئ المتلقى،

عبد الله رضوان الناقد الثقالي.. من أجل نقد سوسيو ثقاني

من هذا كانت المحاولة النقدية والجادة، والمتورة الناقد عبد الله رضوان، التي تتويت البنى الصرية وتقنيات الرواية، والقصة الأردنية والفاسطينية الحديثة، التي اهتمت بنظريات السرو والإهادة من الكشوفات

المعرفة الإنسانية والثقافية، للصبغ للنهجية والإجرائية في العلوم اللسانية والإنسانية والاجتماعية التي تفيد منها. كانت أولى ممارساته النقدية، ألتي تنحو هذا المنحى موسومة بعنوان " النموذج وقضابا أخرى ". يكثر المنهج السوسيو ثقافي من استعمال مفردة النموذج / المعيار / التمط / البطل . تعبيرا عن الوجهة والرؤية الاجتماعية في الرواية على الخصوص، انطلاقا من اعتبار جورج لوكاتش أن الرواية ملحمة برجوازية، جاءت تتويجا للصراع الطبقي المديني، ولظهور النزعة الفردية. ومن زاوية هذه الرؤية، يملل الناقد عبد الله رضوان ظهور هَنَ القصة *.. ارتبط ظهوره بظهور البرجوازية طبقة صاعدة في أوروبا، فرضت حضورها وفاعليتها،، هذه الطبقة التي فرضت البطولة الفردية حالة مجتمعية، تطلبت تعبيرا جديدا عن اليطل الفرد، كما أنها ويما فرضته من اشفال لوقت الضراغ، وضرورة السرعة هي إنجاز كل شيء، تطلبت مقابل ذلك شكلا جديدا، من التعبير الفنى يشبه الرواية، ولكنه مفاير لها من حيث طول صفحاته، وعدد الكلمات الستخدمة فيه " (١)

يتحتم علينا بداءة، أن نقر بأن ما

تحقق من تطور في مجال التنظير

الأدبي، قد أسهم في إعادة النظر في مفهوم الأدب، إضافة إلى ما عرفته المناهج السوسيولوجية من تزايد وتوسع شمل سوسيولوجيا الثقافة والمعرفة والتلقي والشراءة. وأنه على الدارس السوسيو نقدى، أن ينخرط في طريقين متباينين جدا: يستطيم أن يقرر ألا يهتم إلا بالعناصر الخارجة عن النص الأدبي؛ موقف المؤلف داخل المجتمع، جمهور حقبة، ويستطيع أيضا من خلال تبنيه لنظور متميز، أن ينظر إلى البنية النصية على أنها تتوسط البنى الاجتماعية / الثقافية، تنفثح عليها وتدمجها هي نسقها الخاص، أي تحليل المجتمعات وتحولاته التاريخية داخل النص، وهي ضوء هذا التصور يقيم الناقد السوسيو تقاهي عبد الله رضوان، قصة (فراس الصابي) لجمال أبي حمدان ".. لا أظنني أبألغ حين أقول، إن قصة فراس الصابي، هي

أفضل القمس التي قدمها جمال أبو حدادان هي مجموعة (أحزان كثيرة، وثلاثة غزلان)، وهذا راجع عندي إلى أنها القمدة الوحيدة هي الجموعة، الإنسان وإمسراء عال التطور نحم الإنسان وإمسراء على التطور نحم الأفضل، بالإضافة إلى امتلاك، القصة من العلم والواقع، يرفض الاستسلام على موقفه وعلى انتسالة الطبقية ...

يد السوميو نقد تتوجيا لتقدم البحوث المتمة بالتعلى الاجتماعي والإيبيولوجي للتصوص، وبهذا التوجه المزرة التقد الشكل عمي مجال مطراية المتراكز التقد الشكل عمي مجال مطراية التصوص الأدبية، لكن غايته وقصديته إلى شيط المتيرالوجية تعيد للفص إلى المتيرالوجية تعيد للفص إلى مضعونه الإجتماعي، يرى إلى اختيار طريق التقسير الاجتماعية للمادة التصيير في التقسير الاجتماعية ليمن فقط الموادق من من موطراق أخرى يولمح تصورا خاصا أيضا الملاقة المنى يولامح تصورا خاصا أيضا الملاقة المنى

لومندما يدرس عبد الله رضوان الرمز في القصدة القصيرة، فإنه يريط بن الرمز الاجتماعي والبنية الفنية. مقارية من القد الشكلي". والدراسة تحاول الإحاماة يجملة من الأعمال المرمزية، التي قدمها مبدعونا في عبر دراسة مدته الأعمالي الخروية عبر دراسة مدته الأعمالي الخروية النائع حدث في بنية القصة، وكذك مدى الارتباط بين هذا التطور الفني، مدى الارتباط بين هذا التطور الفني، يون حركة الواقع في تغيرها وتسارعها المستر" (٤)

يست "كود دوشه" أكثر الدارسين تبنيا لمسطلة الموسيو نقده وأكثر الترجيها نحط الشمن، حيث يحرى أن ترجيها نحط الشمن، حيث يحرى أن يعجه أولا نحو النمن أخذا بمين الاعتبار يعجه أولا نحو النمن أخذا بمين الاعتبار مشهوم الأدبية، ولكن كجيزه مكمل أنه في الخمصوصية الجمائية في حد ذاتها يكمن التحد القيمي للتصوص، ذاتها يكمن التحد القيمي للتصوص، وهذا يقتضي إصادة ترجيه التقسي

السوسيو تاريخي للخارج نحو الداخل، أى نحو التنظيم الداخلي للنصوص، من أنساق اشتغالها، وشبكات المعلى وتواترهاء ومصادفة خطايات ومعارف غير متماثلة ضمنها. ومعرفة أو إنتاج فضاء متأزم، أين يصطدم المشروع المبدع، وبالشفرات والنماذج السوسيو تقافية، ويضرورات الطلب الاجتماعي، وبالنصوص المؤسساتية، ويؤكد على أن حقل السوسيونقدي، هو حقل سوسيولوجيا الكتابة، الجماعية والنضردينة، وكذلك حقل الشعرية الاجتماعية . كما أنه لا يهمل الإسهامات الموازية لدراسات السوسيولوجيا، التي اهتمت بالكتاب والمثقفين، والأحداث الأدبية، من سوسيولوجيا الثقافة وسوسيولوجيا المرفة، وسوسيولوجيا القراءة أو التلقى، وكذا سوسيولوجيا الوسائط، التي تدرس خاصة الأجهزة وإجراءات البحث عن الشرعية. (٥)

يساول الناقد المدوسيو ثقافي عبد الله رونوان، في دراسة " أسئلة الرونية، دراسة في ابب مؤسس الرواية (الروائية، دراسة في ابب مؤسس منذا القهج، إذ يعلي من شأن المضمون، إذ يعلي من شأن المضمون، فإنه ينظر إلى المصل الدروائي من جانب ينظر إلى المصل الدروائي من جانب ما الطرف المؤسرةي، وتضاعة مع الطرف المؤسرةي، وتراية الم المؤسمة والمؤسرةي، وهو المجتم، هو المجتم، في راحاً درجاً المجتم ومدى مصرة الدواية (الردينية المتأسمية (الإيديلوجية المدائدة في التزامها في هذه الحركة، وحملها للتسامين (الإيديلوجية المدائدة في المتنام، مرزاً دوراً المراحة وهو مدى محمله هذا الدولة، ومدى محمله هذا الدولة، ومدى محله هذا الدولة في



إيداع قسور سبول، في روايتية (أنت من هذا لا منذ اليوم، و الكابوس) . ". نحن هذا لا منذ اليوم، و الكابوس) . ". نحن هذا لا القفر التاريخي على المحاولات الروايتي، في اليوا، وهي خصوصية الإسلام المنتظمة المناسبة، الا المنتظمة المناسبة، الا المنتظمة المناسبة، وهي خصوصية، مما يقد المنتظمة المنتظمة

ينطلق "بيير زيما " هي محاولته لبناء سومبيوتوجيا للنص أو الكتابة من منظور، أن النص له مضمون قابل للإدراك، يمكن إبراز معناء الاجتماعي على المستوى الموضوعاتي. يكتفي بتفسير التحولات الموضوعاتية للأدب هى علاقتها بالتطور التاريخي، وهو ما تحاول سوسيولوجيا النص، أن تقدم له إجابات من خلال ربطها للنص الأدبي بسياقه الاجتماعي والتاريخي، ووصفها للوضعية والاهتمامات الاجتماعية كبنى لسانية. على الرغم من سمى زيما " لتطوير سوسيولوجيا النص، عبر تحليله لنصوص رواثية لسارتر، وكافكا، وجيد، وموزيل، وموراهيا، وكامو، وغيرهم والتعامل مع ما تطرحه من ظواهر كإشكاليات لسائية دلالية وتركيبية خطابية، واستقصائه لتطور هذه الظواهر، وتحولاتها الدلالية والخطابية من كاتب لآخر، فإنه يعتبر أن سوسيولوجيا النص ليست نظرية متكاملة، يمكن تطبيقها على أي نص ادبی، (۷)

ومن منا قران عبد الله وضاوان مندما هذه هزامة للأومان الروائية الأوديثية هزائه طير ناقدا سوسيو نصانيا لتناهيا، بعث عن صدورة حركة المجتمع من خلال الصورة الفنية للرواية وانفتاح وتحرلات تاريفية واجتماعية، مزاوجا بين مختلف البنى التحيية والفكرية، الأعراب في ناطعات المحاب "حيث تتجلى البني السياسية، والاقتصادية والاجتماعية، والإحلاسية، والاقتصادية

والجنسية. والرواية هي بعدها الآخسر، تديين مظاهر القمع بأشكاله. " .. وهي أداته المجمل القممى السائد حاليا وتاريخياء والذي تعرض نه الإنممان العربي، مفذ تواجده الإنساني حتى الراهن، بحيث أن الرواية تبدو وكأنها رواية التناقض والصراع؛ داخليا وخارجيا، أي داخل وعي أبطالها، وهي الواقع الموضوعي، الذى يشكل مرجعيتها التاريخية والاجتماعية ". (٨)

والنقد السوسيو ثقافي، وهو بالإضافة إلى تأليفه بين المقاربة الجدلية النظرية النقدية، وبعض النظريات السيميائية في دراسته النص البروائي للإشكالهات الاجتماعية والوجودية كإشكاليات لسانية. والملاحظ هنا - كما يرى

زيما - أنه منذ الثورات البرجوازية الكبرى، كان أصحاب الإيديولوجيات، يقومون بردود أفعال على هذا الغموض المتنامي، بإبداع أساطير رمزية مثنوية سياسية / دينية / جمانية، توظف في تعبثة المضامين، ولكنها لا تسمى إلى تكريس نظام القيم وجعله أكثر ثباتا. وفى هذا السياق جاءت دراسة الناقد عبد الله رضوان، الموسومة بعنوان البئى السردية، درامات تطبيقية في القصة القصيرة ". في قسمين: الأول ينصب على البنى السردية، والثانى بمثابة دراسة تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، والجامع بين الدراستين " وحدة المنهج النقدي السوسيو بنيوى ثقافي ". حيث يأخذ البنس شي الانقطاع عن الكونات الخارجية، وينشغل بمنجز النص الداخلي، يقول الناقد عبد الله رضوان .. وأود هنا أن أؤكد، أن هذه التقنيات هى مجرد وسائل يلجأ إليها لبمبدع، لخَلق الشكل الفني الذي يريد، أي أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية - سياسية لها، وإنما تجيء قيمتها من كيفية توظيفها، لحمل خطاب المبدع عبر حمل وعني ورؤية الشخصيات، التي بخلقها البدع في قصصه . كما أن حسن استخدامها واتقان التمامل ممهاء

هو الذي يجعل المبدع فقا ". (٩) تتمحور الممارسة النقدية عند أنصار

التوجه السوسيو ثقافي بصفة عامة، حول الملاقة " علامة / سياق "، التي يمبر عنها عادة ب " نص / سياق "، أو ' نمق لفوي / نمق اجتماعي / ثقافي أن هؤلاء يدرسون النص في علاقته بالسياق الاجتماعي التاريخي الثقافي، وهذا راجع أساسا لاهتمامهم بطبيعة النص الثقافية؛ فهم يقصون العامل الفردى المؤلف / الكاتب من العملية الإبداعية، التي يرون أنها من صنع الفاعل الاجتماعي، يلتقي في ذلك أصحاب نظرية الانعكاس، والتناصيون وعلى رأسهم ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا، هذان الأخيران اللذان عدلا في مفهوم الانمكاس، حيث ذهبا إلى الأجتماعي الثقافي، لا ينعكس بصورة آلية في النص الأدبي، بل يعاد تشكيله فيه عن طريق وساطة اللفة، ويذهب هذان الكاتبان كما يلاحظ بيير زيما، إلى حد اعتبار بعض أنواع النصوص، مثل النص السردي تناصا، انطلاقا من التصور الذي يريان بموجيه أن السياق الاجتماعي، الذي ينطلق منه كل نص، هو نتيجة لتظافر الجموعات اللغوية. وهو ما يجعل من هذا السياق ذاته نصوصنا، بحيث لا بيقى على الفاعل الضردي، ذاك الذي يسمى ^ المؤلف " سوى قراءتها وتعديلها . (١٠)

إن هذه الرؤية لعور البنية /

الشكل، هي الرؤية انتهجها عبد الله رضوان، ونظر إلى العمل من خلال زاويتها، حيث بتداخل الشكل بالمضمون، وتحمل البنى الفنية حركة المجتمع وحسراك الواقع، .. وانظر لتتوع زوايا الرؤيا لدى مبدعى القص، ولتثوع مهاراتهم ووعيهم في توظيف تقنيات القص، ونظرا لأن أية بنية فنية، هي هي النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر، فإن تتوعا واضحا في أشكال هذه البنية، يظل أمرا مفروعًا منه، بل ومطلوب دائما ". (١١)

بحث ميخائيل باختين في الأصول الاجتماعية والتاريخية للرواية، وانطلق من عنصرين: خلفية لسانية وتداولية، لا ترفض الألسنية وترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخي

للمجتمع. وخلفية نقدية سيميائية تسائل النص البروائي، من منظور تشريع الملائق الداخلية والخارجية، وهى أهق تحليل سوسيونصاني لأشكال التعبير الإبديولوجي. أقام ميخاثيل باختين علاقة بين العالم البروائي والكرنقال، الذي ظهر وسط الثقافة الشعبية. لقد بين كيف لعب الكرنفال دورا أساسيا هي تشكيل روايات، ومنها لخص الوحدات التألفية والأسلوبية المكونة عادة لمختلف أجزاء النص الروائي. (١٢)

من هذا فإن الناقد السوسيو ثقافي

عبد اثله رضوان، عندما يقيم البنى السردية عند غالب هاسا، فإنه يطرحها من خلال ربطها بعركة الواقع، ويضعها في دورها في شاكلة حوارية باختين، بين هذه الحركة الخارجية المتمثلة هي الواهم؛ الاجتماعي والراهن السياسي، ومحمولات ودلالات البنية والخلفية التداولية واللسانية، ومن خلال السياق اللفوى، تبرز الرؤية وينجلى الموقف، مشكلة ما يعرف بـ * المادل الموضوعي ، يقول الناقد ".. إذا انطلقنا من مقولة أن اللغة، هي العامل الأساسي والحاسم في بنية القص القني، كما أنها تملك ارتباطا حادا بالوقف الفكري / الإيديولوجي، الذي يتخذه القاص في حياته، فإن دراسة العجم اللفوى لقاص ما. يمكن أن يعطي

مؤشرا قويا، على وجهات نظر

ووعى المبدع، ولو طبقنا ذلك

على بعض قصص مبدعنا (

أحمد عودة)، فإننا وفيما يتملق

بأدلوجة المبدع، نلتقي بموقفين؛

أولهما: يضم معجما لقويا خاصا

بالشخصيات السلبية، التي تقف

ضد الحياة، هي شخصيات

غنية في الغالب، من أهم

مقردات هذا المجم (القرح،

العطور، الأزهار) وثانيهما: يضم معجما لغوية يبدو لصيقا

بالشخصيات المسحوقة الطيبة،

وهي فقيرة في الغالب، ومن

مفرداتها هذا المجم (الحزن،

يشهد الاهتمام الكبير

المتزايد، الذي يوليه النقاد،

ودارسسو الأدب للمدرسة

الباختينية، إلى درجة أن أحد

أهم النقاد الماصرين، أو الأكثر

اشتهارا، وهو تسودوروف، قد

اطلق على الاتجاء النقدى الذي ارتضاه

لنفسه حديثا، بعد أن سلخ من عمره

دهرا في الدراسات الحايثة، اسم

اللقد الحواري "، وقد خصص باختين

العديد من بحوثه لدراسة، تجلى

التفاعل اللفوى أو ما أسماه بالحوارية

في العديد من أشكال الخطاب: لكنه

ركرز جل اهتماماته على الخطاب

الروائي، ريما لأن الحوارية تظهر هي

هـ ذا الخطاب بوشوح أكير، إذا ما قارناه بأشكال أدبية أخرى. تتمثل هذه

الخمنوية هي كون الخطاب الرواثي،

ظاهرة متعددة الأسلوب، متعددة

اللسان، متعددة الأصوات، إن الوجود

الحقيقي للفة / الأسلوب، و التفاعل

اللغوي بمتباره ظاهرة اجتماعية ثقافية،

هـ دا التفاعل اللغوى يشتغل اشتغالا

التطبيقية، التي يمارسها عبد الله

رضوان، تؤكد على مدى تعمق الناقد،

في صلب أعتمالات ومناظير النقد

السوسيو نصاني الثقافي، وفي جوهرة

الرؤيا وقلب المنجز الثقاض الاجتماعي.

بحوارية مستأنسة بحوارية " باختين "،

متعددة الأصبوات، ذات تضاعل لغوي

عال، وخصوبة وفيرة في استثمار

لعله من الواضح في هذه المنجزات

خاصا بحسب أنواع الخطاب. (١٤)

البؤس، الأرض). (١٣)



الخطاب السردى، على جل مستوياته ومحايثاته، ومختلف زوايا ومرايا النظر، والناقد يترك في دراساته التطبيقية النصوص تتحاور. إذ يصرح تقسه في استخدام هذا التهج، في محاورة مجموعة جمال أبي حمدان: .. والمغرج الوحيد الذي أراء لمناقشة هذه المجموعة / مجموعة جمال أبي حمدان، ودراستها، هو أن نتركها تقدم نفسها، لنرى ماذا تود أن تعطينا الذي نريده، إنها محاورة اختراق العمل، من داخله لفهمه ومناقشته، مع الحفاظ على الخط العام في إصدار الحكم، وهو محاولة الالتزام بالمتهج الواقمى في الحكم، هذا النهج الذي أراء المرجع الأول والأخير، لإبراز مدى نجاح العمل او عدمه ". (١٥)

وتقترح أجوليا كريستيفا " مقاربة جديدة، يمكن اعتمادها لتفسير الروايات المعاصرة: مفهوم الافتراق / عدم الافتراق. كيف نقيم علاقة وظيفية ومنهجية بين مفهوم الاهتراق / عدم الافتراق، ومفهوم الاحتفال الكرثقائي؟

درست كريستيفا بنية المتحمة في إطار ثقافة يهيمن عليها التفكير الرمزي. إن هذه الثقافة القائمة على

التفكير، لا تعترف إلا بالتقابلات والافتراقات الخالصة القيم الإيجابية والصلبية، الحياة والموت، الخير والشر، الصدق والكذب، تتقابل هذه القيم بدون أية وساطة ممكنة " البطل يقابله الخائن، الخير يقابله الشر، الواجب الحربى وحب القلب، تتابع هذه الأقطاب في عداء غير قابل للمصالحة من البداية إلى النهاية.

وعندما يقرأ عبدالله رضوان هذه الإبداعات، التي تريد أن تقدم نفسها، فإنه يربطها بحركة الواقع، التي تتطلب المقاومة والنضال. وهي المقابل فإنه عندما يحكم على مجموعة قصصية بالفشل، فإنه يحكم عليها بسبب مفارقتها حركة الواقع على طريقة " جوليا كريستيفا "، بحمير التقابلات والاشتراقات الخالصة القيم

الإيجابية والسلبية، فيقول: " ولكن أكبر المفارقات التي يقع طيها العبسى، أحيانا، وهي كبيرة ليس بكمها، ولكن بحجمها، ومداولاتها، ذلك أن العبسي لا يأبه كثيرا لواقمه المضموني، أو لفقل إنه أحيانا يلغي الضارق بين الواقعين الموضوعي والفني، ففي قصنة (الدوايمة) وجود المنفى مسألة ضرورية، لاكتمال الحدث حتى يعمق شخصية حامد الذيب ولكن أن يكون المنفى محددا موضوعيا، في الواقع القائم باسم الكرك فهو خط ليس بالبسيط ونستفرب من العبسي الوقوع هيه، فالواقع الموضوعي ليس مكانا فقط بقدر ما هو علاقات ". (١٦)

أسئلة الثقف والنقد الثقاني.. قراءة سوسيو ثقافية للرواية العربية

يواصل الناقد عبدالله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج، الذي سلكه هي إجراءته النقدية منذ باكورته الأولى، وهو المنهج السوسيو ثقاهي، ففى دراسته " الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية "، الدراسة الهامة والتى تقع على مشمولات النقد الثقافي الجديد، في تمظهراته السوسيولوجية والإيديولوجية، والتاريخية والحضارية،

والاتصاضات ما بعد الحداثة، في

16- Jael 24

نظريات القراءة والتأويل والتوليد،

التى تقيد من كشوفات العصر المعرفية

والثقافية، واللفوية والاجتماعية

والنقدية، لغرض إيصال صوت النص،

وجوهرم الدلالي والتعبيري والإيحاثي،

والإشاري والصوتي والتركيبي إلى

يؤكد الناقد على أهية مسألة دراسة

الرواية العربية الحديثة، التي عكست

الصورة التقمية للإنسان العربي، وما

يضطرم في نفسه من آمال وأحلام، وما

يضطرب فيها من خيبات أمل ونزوات

يأس، حملت هموم الإنسان العربي،

ومشكلاته السياسية والاجتماعية

والثقافية، ولذلك فإن هذه الدراسة

حاولت أن تستجلى أنصاطا ونسأذج

من شرائح وصور المجتمع العربي.

كما ينطلق الناقد من حيثيات المنهج

الاجتماعي، على اعتبار أن الرواية

انصق الفنون الأدبية بالمجتمع، بل

إنها الفن الوحيد صورته ذاته، متمثلة

ومتعكسة داخل النص الروائي، إن هذه

الرؤية في تمثل الرواية لصورة المجتمع

والواقع، وانسحابها على مشمولات

الصيرورة التاريخية، مستلهما رؤية منظري " سوسيولوجيا الأدب " من

إرنسبت هيشر، إلى جنورج لوكاتش

ولوسيان غولدمان، يصرح الناقد

باستعانته واستفادته من ".. منجزات

علم الاجتماع، كما جاء في أدبيات

وانطلاقا من هذا التصور فإن الناقد

هبد الله رضوان، انماز باستخدامه

لمطيات النقد السوسيولوجي، في

ممارساته النقدية، واعتماده وحدات

ومضردات هدا المضهج، والإحسالات

المرجعية في تطبيقاته كما جاءت

عند منظرى المنهج، نجده يبحث في

تجليات الروابة الأردنية، من وجهة

اجتماعية، يقرآ ويشرح ويحلل تحولات

المجتمع الاجتماعية والاقتصادية،

وانعاكسها على عوالم الرواية، على

اعتبار أن الأدب مرآة عاكسة للمجتمع

بل تحاول هذه القراءات أن تستبدل

مفهوم المنهج وإشكالاته، بأستخدام

الأدوات والأمماليب الإجرائية، لتحقيق

نقد يركز على الجانب التطبيقي، منه

أكثر من الجانب النظرى، وتوظف

كتابات ونظريات لوكاتش ولوسيان

لوكاتش ولوسيان غولدمان "، (١٧)

القارئ المتلقى.

الإبداع المنى في الأدب والنقد، وكذا الاستفادة من حوارية باختين، للخروج بالنقد بحالة من الشوازن الذاتي والموضوعيء بين المنظورات الخارجية والداخلية في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة. وانطلاقا من هذه الرؤية لمهمة الإبداع، فإنه يمرض نماذج من الرواية، تسرد واقما نوفائع مقتطعة من أوساط الريف، ومن شرائح المدينة، ومن مجتمع المخيم. ".. وهكذا يمكن الوصول إلى استنتاج أولى، يقول: إن متابعة تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية الأردنية، هو أمر يمكن تلمسه بمصداقية ووعى عاليين، مع اختلاف الراوي والاجتهادات، مما يبقى النص الروائي مندغما، مع تحولات المجتمع

يقرأ عبد الله رضوان روايات مؤنس الرزاز، ومحمود غيسي موسى، وكذا غسان كنفاني، بمنظار الجمالي / الواقمي، وقف الناقد عند الرؤية الشمولية وأسطرة الواقع، حين يجعله الرواثى مكانا لالتقاء الماضي والحاضر، عبر حضور مبدأ التناوب السردي بين الشخصيات، وربطها بالتجرية الواقعية والتخييلية من خالال رصد رواية (حنتش بنتش) لحمود عيسى موسى. ويبدو فيها الاهتمام بكل التفاصيل، الدالة على الوجود والصمود والسلوك والبطولة، التي تكون لها أدوار فاعلة، هي مجرى الأحداث، من خلال عبقرية الإنسان والمكان والأبعاد المشولوجية داخل النص. كما حفل النص بتعدد

وهسى رؤيسة لا رؤيسة لسوكساتسش وغسولسدمسان

غولدمان، اللذين يمثلان علم اجتماع

المحلي، هي علاقاته ومفرداته المتعددة.

(1A) "

وهي رؤية لا تبتعد كثيرا عن رؤية ئوكاتش وغولدمان. هذه الرؤية تتجلى من خلال التشكيل الخلاق والوعي بالواقع، يحفر هي طبقاته، مصورا البطل الثوري في صعوده وهبوطه، وتماهى الدات المتضخمة / البطولة الفرديةً، مم الآخر/ البطولة الجماعية، من صناعة الحديث الجلل وصناعة الصائر والتاريخ، عبر الصراع الدرامي مع الراهن واليومي، وهجائع الوقائع. وهبى المصبراع مبع النزميان وتحولات المكان، بهذه الرؤية الشاملة يقرأ الناقد مختلف الصراعات وتجسديها في حركة الواقع الفلسطيني، واورته ونضج إبداعاته الفنية، التي تتعانق مع البطولة والنضال. " .. وهكذا تظل رواية

أم سمد على قصرها، الرواية المتميزة،

في تجرية النضال الفلسطينية، إنها

النتاصات التاريخية، والأغاني الشعبية

أو عدد من الاقتباسات، من كتب

وحكايا وروايات تاريخية أو الموروث

الشميس، التي جرى توظيفها في

النص، فصارت جزءا من بنيته الفنية،

وتوقف الناقد عند رواية غسان

كثفائي المتميزة (أم سعد)، التي

جاءت محققة لشرط الخلود الأدبى،

عبر تجلياتها الإبداعية، وعبر قدراتها

الفائقة على التقاط الجوهر الإنساني

من جهة أخرى، وعبر بنية سردية

أساسية، تتمحور حولها الرواية،

والمزاوجة بين زمانين، زمن الراوي

الثابت السلبي في رسالته ودوره،

وزمن السرد المراقب لما يدور، والناقل

له من حيز الواقع إلى حيز الفن، ثم

زمن بطولة الرواية الأنموذج (أم سعد)

، الذي يعيد خلاله حركة بناء فعل

التغيير والخلق في الواقع، وتحويلها

من الهزيمة / الموت إلى حالة الفعل /

النضال للوصول إلى الزمن الإنساني،

زمن الوطن، وقد تمثل التجلي الإبداعي

فى رواية (أم سعد) على أكثر من

صميد، منها زمنِ الرواية وزمن الحكي،

وزمن التواصل، والمهارة في استخدام

استراتيجيات مسردية، متعددة بلغة

بسيطة وجميلة مماء ويناء الشخصيات

طالأدب الواقمي هي نظر الناقد،

هو الأدب الذي يصور البطل الإيجابي،

والعاشق البطل النموذج. (٢٠)

ومعياريته التشكيلية واللغوية. (١٩)

الأدب الواقعي في نظرالناقدهو الأدب الذي يصور البطل الإيجابي، تبتعد كثيراً عن

النتويج الإبدامي لجمل التجرية النشائية الفسطية، في عياة عسان النشائية الفسطية، في عياة عسان كتفاية مبدئاً أو يوالياً أو يعتب بروعت بروعت بروعت إرائع أ

ويقرأ الناقد السوسيو ثقافى عبد الله رضوان، بعض أعمال الطاهر وطار من الجازائس (السلاز، وعرس بغل). فينظر إلى الأولى من زاويـة كونها " ملحمة شعبية "، والثانية في نظر الناقد، تمثل " استعالة الاتصال "، بالنظر إلى كون الطاهر وطار، روائيا ملتزما وصاحب أدب " تبشيري ورسالي "، وأنه أديب الثورة الجزائرية. وهى قراءته لرواية (الوباء) لهانى البراهب، يصدر من حيثيات عالم الجمال الروسى " بيلنسكى "، يتناول الأبنية الشكلية، والمدلالات الثقافية والإيدبولوجية والاجتماعية، والملاقة بين الشكل والمضمون، بقراءة سوسيو نصانية، يقول: ".. الوباء إذن عمل يستقد إلى واقع اجتماعي / جفراهي / مىياسى، يقول واقمه، يشهد عليه، ويدينه. الوياء، مرض اسمه الدولة، فيسيطرتها وقمعها ولا إنسانيتها، إن فصل الشكل عن المضمون، معتاه القضاء على الشكل إياه. هذه المقولة العامة نجد تمثلها فائما في العمل، فليس عبدًا، أن جاءت الرواية متخذة نسقا رباعيا في البناء ". (٢٢)

يواصل الناقد عبد الله رضوان "
متباءاء" وهمازياته الموسهونمائية،
هي درامات لرواية (المشاق) لرشاد
شساور اللتي يدرى فيها أنها تقل
هو خوتوغراطي لمجتمع المغيمات، مع
هوتوغراطي لمجتمع المغيمات، مع
المغيمات، ويقرأ رواية حميدة نمنع
مي يجرة على الشوق "، يعمل الرواية
من يجرة على الشوق "، يعمل الرواية
على حالة الاغتراب هي أي بلد مثل
على حالة الاغتراب هي أي بلد مثل
من رائه الإنسة و القائمة و المنابئية المنابئية أن هيتوان." أواؤهية
محرسة أدبية شاملة أدبية شاملة عمرسة أ

استيماب كل البنى الفنية، باشكالها المشقدة التجاريب حيثة، انستوعب معتقف التجاريب حيثة مثل إلى اليل المداوة وكانتها أن المداوة وكانتها المداوة وكانتها المداوة وكانتها كانتها كانتها

التطمة في منهج النائد عبد الله رخوان السوسيوثثاني

انبثقت جل دراسات الناقد السوسيو القافي " عبد الله رضوان "، على تقنيات القص في التجرية القصصية الأردنية، متطلقاً من كون القصمة / الرواية نظاما، وبنية، وقولا لقويا أساسا، كما أنها رؤية للمجتمع والحياة. يؤكد الناقد على أن التقنيات مجرد وسائل، يلجأ إليها لخلق الشكل الفنى، أي انها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية سياسية لها، وقيمتها تبرز من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع، عبر حمل وعى ورؤية الشخصيات، التي يخلقها المبدع في قصصه. ونظرا لتنوع زوايا الرؤية لدى مبدعي القص، ولتنوع مهاراتهم ووعيهم شي توظيف تقنيات القصر، ونظرا لأن أية بنية هنية، هي هى النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر. وضع الناقد منهجية وخطاطة رئيسية في قبراءة نصوصه، وهي غالبا تشمل: السرد، أشكاله، أزمانه، مستوياته. الحوار، الوصبف، التداعى، المونولوج. وأخيرا اللفة باعتبارها أدأة

يؤكد الثاقد على أن التقد على أن التقديات مجرد وسائل أن التقال ال

رئيسية في القص

نلاحظ لدى الناهد اهتماما زائدا، براحظ لدى الناهد بمراحة تقنيات القصوي كما وردت في المجوزة من المجوزة في محاولة المحدودة وواعية لإبراز هذا المجوزة المحدودة وواعية لإبراز هذا المستوى الخيبة من خلالة على المجازة المباهدة في اجزاء كبيرة منه على الأقل، وقية في اجزاء كبيرة منه على الأقل، وقية الأردية، فيما يمثل بروز روح نسوية ويضاعكلة للسائد اجتماح—الرينية، فيما يمثل بروز روح نسوية ادميا

يالحجال استفادة الناقد الثقافي المحافد الشقافي الأدبيات لوكاتلان، كما جاء هي أدبيات لوكاتلان، وكلود ورشية، كما جاء في لحريبات لوكاتلان، وكلود ورشية، على على عدة مدا ويطالق بالإدبيات المحافقة أمثل الأربيات المحافقة المكال المتقراء تجليات الواقع الاجتماعي في المتقراء تجليات الواقع الاجتماعي في على المعدد الإجرائي التشييقي، ولين على البعد التطريق التشييقي، ولين على البعد التطريق التاميسي، وإن على البعد التطريق التاميسي، وإن على البعد التطريق التاميسي، وإن المناسبية الما المناسبية المعالية بعدا مجما من أبعاد الدرائية التحريق المناسبية معاماً يما أبعاد الدرائية التحريق التحريق التحريق التحريق التحريق المناسبي، وإن المداسبة التطريق المعاملة المعاملة بعدا مجما من أبعاد الدرائية التحريق التحر

ركز الناقد في منهجه السوسيو ثقافى، على إبراز المواقف السياسية / الإيديولوجية. هذه المواقف التي تحمل الجزء الأوهر من تجرية السيري / الميثاقي للمؤلف / الكاتب، لذلك أكثر من استخدام الضمير المتكلم، أو اختياره بطلا مثقفا حينا آخر، فإن الروايات تؤكد بذلك موقفا سياسيا / إيديولوجيا لصاحب النص ذاته، ويظهر هاجس الفكر القومي المركز الرثيسي في الأعمال، والتي تقدم طرحا إبجابيا، من خلال فناعة البطل بصلاحية، بل وضرورة هذا الفكر. كما تقدم الإدانة لهذا الفكر في الوقت ذاته، أو إدانة السلوك السياسي المرتبط به، [ما بصورة مباشرة، عن طريق تحميل هذا الفكر الكثير من نتائج الواقع السياسي المربى، أو تدين الواقع السيامس برمته، باعتباره عملا طفوئيا لا بحقق أي نتيجة.

حاول الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، إبراز صورة البطل

التراجيدي هي الأعمال الروائية، هذا البطل الذى يظل مصرا على مواقفه دون تراجع، مع معرفته السبقة بأنه ذاهب إلى نهايته، إلى موته، دون القدرة على تحقيق أهدافه، إنه جماع مبادئ ورؤى شمولية، غالبا ما تتناقض مع الوقائع اليومية، باعتبارها متصارعة مع تلك الرؤى والمبادئ، أو على الأقل متناقضة معها، ومع ذلك فإن البطل التراجيدي يظل مصرا على قناعاته، وعلى مواقفه، وعلى شمولية رؤاه، على اعتبار أن الخطأ في نظام الوقائع اليومية نفسه، وليس هي المبادئ والأهداف، التي يسمى البطل التراجيدي إلى تحقيقها. ومع أن البطل التراجيدي، أصبح نادر الوجود في الرواية العربية، استثناء لبعض الروايات، فإن البطل التراجيدي قد تراجع كليا، هي ظل ذهاب الرواية المربية الحديثة، إلى مقاربة الواقع والتعامل مع همومه وقضاياه، ضمن نظرية العكس الخلاق للواقع، أو أنها

باتجامات حداثية شكلية، غير قلقة بمستجدات الواقع وهمومه، وبعيدا عن رواية الشخصية، وفي الحالتين، فإن الرواية الحداثية / الشكلانية، لا تتيحان إمكانية ولادة أو تشكل البطل التراجيدي،

ونخلص أيضا في منهج اثناقد السوسيوثقافي عبد الله رضوان، اجلاء لظاهرة التواصل الشكلى الروائى مع الشراث، عبر عندا من أدواته الموروثة. وكنا المرجميات التراثية، كاستخدام الموروث الشميى باعتباره تقنية سردية ، وتجليات الواقع المعيشى، السياسى والاجتماعي والاقتصادي، وانتفاع هذا الواقم أحياناء نعو خرابه وتراجعه المتواصل سياسيا واجتماعياء وعدم قدرة هذا الواقع على التعامل موضوعيا، مع التحديات الراهنة، وادعاء القدرة لدى الأبطال، بدا مجرد ادعاء العطال الحضاري ولا يسوغه أو

وحاول الناقد استجلاء تيار الرواية الواقعية التسجيلية. ولعل هذا بعد أساسى هي منهجه، يتمثل هي الواهع البيئى للرواية، الذي يشمل الكان والمجتمع؛ فللمرة الأولى تكون القرية الأردنية، ضمن لحظة تاريخية، أبرز الناقد السوسيو ثقافي لدى الرواثي الأردني، الذي حاول انتقاء القرية لما فيها من عناصر التحول والانتقال، من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية مختلفة ميدانا لعمل روائسي، حقق درجة لا بأس بها من شروط الرواية الفنية. وقدا يمكن القول أن الناقد استطاع في محاولته إنجاز لصورة " بانورامية " رواثية لشخصية الريف الأردني بمناصرها التقليدية والمتوارثة، وملامسة أعشاب حضارية، حققت للمجتمع نقلة نوعية؛ فكريا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا.

۵ كاتب وناقد من الجزائر

المصادر والمراجع والهوامش

- (١) عبد الله رصوان السمودج وقصايا أحرى رابطة الكتاب الأربيين، عمان ١٩٨٣، ص ٩
 - (٢) عبد الله رصوال المودح وقصايا أخرى، ص 1٧.٦٥
- (٣) جاك ديبوا وآخرون. بحو نقد أدبي سوسبوء جي. ترجمة قمري الشير، صمن كتاب السيوية التكوينية والنقد مؤسسة الأبحاث العربية. يبرقت ١٩٨٤،
 - (٤) عبد الله رصوال السعودج وقصايا أحرى، ص ٨٦ (٥) - حماوي بعلي فصاءات جديدة لنقد الثقلي ومساحة العلوم الإبساية. مجلة عالم التربية، الدير اسيصاء، العوب، العدد ١٦ - ٢٠١٥، ص ٢٢٨
 - (٦) عبد الله رصوان أسئلة لروبية الأردبية. ورارة الشعة. عمان ١٩٩١، ص ٥، ٦
 - (٧) بير ريما- نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحس، مجلة العرب والفكر العالمي، علد ٥، ١٩٨٩، ص٠ ٧٩ (A) - عبد الله رصوان أسئلة الرواية الأردبية، ص: ١٤٩
 - (٩) عبد الله رضوان: البنى السردية، دواسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، وابطة الكتاب الأردنيين، حسان ١٩٩٥، صر: ٩
 - (١٠) بير زيا: النقد الاجتماعي، ترجمة هيد لطقي، دار الفكر للدراسات، القاهرة -- ١٩٩١، ص: ٨
 - (١١) عند الله رصوان: البني السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص: ٩
 - (١٢) ميحاثيل باختين: الماركسية وفلسعة اللعة، ترجمة محمد البكري وبحي العيد، دار توبقال للنشر ١٩٨٦. ص. ٥٥
 - (١٣) عبد الله رصوان. النتي السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص ٧٥
 - (12) مبحاثيل باحتين الماركسية وفلسمة اللعة، مرجع سابق، ص. ٦٦
 - (10)، عند الله رصوان السي السردية، درسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص: AA، AY
 - (١٦) عند الله رصوال البين السردية، دراسات تطيقية في القصة القصيرة، ص. ٢٨٥
 - (١٧) هبد الله رضوان: الرائي، درنسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، وزارة النقافة، عمان ١٩٩٩، ص: ٥
 - (١٨) عبد الله رضوان: الراقي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ٢٩
 - (١٩) عبد الله رضوان: الراتي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ٦٥
 - (٢٠) عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ١٧
 - (٢١) عبد الله رضوان: الراتي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربيبة، ص: ١٨
 - (٢٢) عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ١٩٢، ١٩٢

 - (٣٢) عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربيية، ص: ٢٦٨





يبدو أنَّ الواقع العربي المعاصر الذي شهد سلسلة من الخيبات والإنكسارات، ويات المواطن المادي عاجزاً عن استيمايه أو تقبله قد دفع بالأديب نجيب محفوظ إلى الإنحياز بفنه إلى تمثيل واقعه تمثيلاً هدفه إيجاد سيفة واقمية مباشرة لتحليل الأحمراث ودراستهاء لدا فقد شعر بأنَّ واقعاً كالواقع الذي يعيش فيه يعتاج إلى أداة جديدة تمثّل على الأقل الجانب الخفي الضطرب، الذي سمّاء "غير المقول بعد ١٩٦٧"(١)، وكانت الأسطورة الأداة المرنة المخرِّنة بكثير من الغيبيات والجدليات والترميزات الفادرة على تمثيل واقع وصفه محفوظ بالجنون عندما قال: ﴿ إِنَّناأَ نَعِيشَ هِي الوطن العربِي الآن فترة جنون، فأنا لا أتصور مطلقاً ما يحدث، وخيائي عاجز عن تصوّر هذا الشقاق والخيلاف والتنابذ، إنَّنا نعيش بالتأكيد فترة جنون (٢).

وتصوير قضايا اجتماعية وسياسية هي واقع يكاد يرقى إلى مرتبة الجنون يحتاج إلى الأساطير التي تخضع لنطق يقترب من الجنون(٢).

ويبدو أنَّ المنعطف التاريخي فضلاً عن البيئى لانطلاقة نجيب الإبداعية ساهما فى توجّهه الأسطوري في الرواية، فقد بدأ التأليف الروائي هي فترة كانت مصر

فيها تتومَّج بالشاعر الوطنية، وفيها دعوة إلى إعادة الأمجاد الفرعونية، فقرأ نجيب تاريخ مصر الفرعوني، وقرر أن بكرس حياته نكتابة تاريخ مصر الفرعوني بشكل روائي(٤). وقبرار كهذا وإن كان انفيماثياً غير

مدروس، ولم يُحقق كاملاً، إلاَّ أنَّه جعله ينكب على دراسة المصدر الفرعوني، الناى لا يمكن أن يُضهم دون دراسة أساطيره وفكره المثيولوجي، الذي يشكّل المشهد الثقافي والفكرى بل والعاطفي والديني في تلك الحقبة، واطلاع كهذا قد زوَّد محفوظ بمملومات أستطورية كثيرة، وشحنه بالرمز المثيولوجي، ووجهه إلى هذا البعد هي رواياته لا سيما أنّه يميد صياغة عصر كانت للأسطورة فيه الغلبة على المشهد الفكرى الثقافي، و قد استطاع أن يضدّم تلك الأسطورة ببعد واقمى يمكس ظروف مصدر إبان كتابته لرواياًته الثلاث الأولى، وهي معرض ذلك يقول نجيب: "استوحيتُ رواية (رادوبيس) و(عبث الأقدار) من أسطورتين، أمَّا (كفاح طيبة) فكانت انعكامها للظروف التي تمر بها مصر وقتئذ (٥).

ولملّ تشابه بمض الظروف مم التحفّظ على كلمة تشابه، إذ هناك خصوصية في المرحلة والتجرية والوعى والتّلقى، تجملّ الأديب يلجأ إلى استحضار الأسطورة،



أو إعادة تفكيكها، ومن ثم تركيبها ضمن بنية جديدة تحيل إلى الأولى، مع تمرير رموز حديدة، وهذا ما يذهب إليه يونغ مؤكداً أنَّ الانمكاسات مسؤولة عن خلق أساطير حديثة، "فعندما يقوم أحدهم يعكس صورة الشيطان على أحد أنداده، فذلك لأنَّ هذا الكائن فيه شيء ما دعاء إلى هذا الانعكاس"(٦)، وإن كأن هذا هو رأى يونغ هي تعليل التكون الأسطوري، فإنَّنَا نستطيم أن نفهم في ضوء هذا التعليل لماذا يلجأ نجيب محفوظ إلى قبراءة الأمساطير، ومن ثم إلى إعادة استثمارها لرسم واقع أسطوري خيالي لا يشابه الواقع الحقيقي، لكنَّه لا يهمله، بل هو في الحقيقة صورة ناقدة وواعظة

وما الواقع الأسطوري الذي يرسمه نجيب محفوظ إلا صورة ملتقطة للواقع، ولكن ضمن رؤية خاصة، وأداة غير تقليدية، وهي أداة الأداء الأسطوري، إذ إنَّ نجيب محفوظ يرى "أنَّ الواقعية غير north that the livering living (V). وحضور الأسطورة من خلال أعمال المغيلة المستقلة حين تواجه بمواقف مشابهه هو طريقة لحضور الأسطورة في أيّ مجتمع(A) بل إنّنا نستطيع أن نعد بزوغ الأسطورة في أشكال أدبية



نتيجة التفسّخ الأسطورة، وتحرّرها من ارتباطاتها الطقسية، وانضمامها تحت لواء الأشكال الأدبية، ودخولها هي تراث الشعوب(٢).

ب- الاضطهاد السياسي

يؤمن نجهب محفوظ سأنه من غير المكن "قصل عمل الأديب عن الدولة (١٠) كما أنَّه يؤمن بأنَّ المُثقف الذى يعتزل السياسة هو مثقف مزيف الثقافة؛ لأنَّ قيادة المجتمع ليست للساسة فقط، بل على المثقف لا سيما إن كان مبدعاً أن يكون له دور في إدارة دفة الحكم (١١) ومن هذه الفلسفة انطاق نجيب هي رؤيته الروائية، لا سيما أنَّه قد عاصر أحداثاً تاريخية مهمة في حياة مصر، فقد عاصر الصراع المياسي بين القوى الوطنية التي كان يمثلها حزب الوفد، وبين القوى الرجمية التي يمثلها القصر والاستعمار، كما عاصر الثورة، وانشقاق الأحـزاب السياسية، وذاق مع شعبه وآمته العربية آثار هزيمة ١٩٤٨، ١٩٦٧ والمدوان الثلاثي على مصر، كما رأى السلطة تفتك دون رحمة بمعارضيها، وترجُّ بهم في المتقلات، ولا إخال أنَّ محفوظ كان سيسمع لنفسه بأن بلاقى مصيرهم، كما أنَّه كان يتحاشى

أيّ رضض للسلطة له؛ لأنَّه يحاول أن يحمي موهبته لكي يتقرع لإبداعه بعيدا عن الإضطرابات (١٢)، ولذلك نستطيع أن نفهم مثلاً كيف أنَّه توقف عن كتابة مقاله المتاد في الأهرام الذي كان عنوانه (من مفكرة نجيب محفوظ) لجرد علمه بغضب السادات من مقاله، لذا فإنَّ الأسطورة كانت تضمن له غطاة يتخفى خلفه، ولا يواجه السلطة وجها لوجه، وبدا يعفي نفسه من وزّر ما يقول بل ويلقى "التكريم" على حدّ قوله؛ لأنَّه وَفْق تصريحاته ليس من أعداء الثورة أو البلد، بل هو مجرد مواطن يقول رأيه(١٢)، وهو يُقرُّ بحقيقة أنَّ المبدع المثقف والسلطية هما ثنائية تؤدِّي إلى مصب واحد تقريبا، وهو مصب الصدام أو الاحتواء أو القمع أو الإغضال أو الحوار أو الشاركة بين صاحب الأفكار والمالك لأدوات تنفيذها le قمعها (12)

ولا شك هي أنّ نجيب محقوطة بدرك أنه يبيض هي واقع عربي كثيرا ما يشكل على الكتاب والمبيعي للإبداع فضلاً عن الطاقيعي للإبداع فضلاً عن الرقابة للمروضة على التلاجات الأبيية والإبداعية، هي حين يقت وإنه الحرية يمتنية أجمل وإضافتها عمق اللابي يعلنون تماماً أنهم هي حريهم مع القوى يعلنون تماماً أنهم هي حريهم مع القوى حصد ياه، قد تنظمهم إلى التضعية حصد إله، قد تنظمهم إلى التضعية حصد الها .

بأنفسهم (١٥)

إنَّ هذه الظروف دهمت الميدع المربي من خلال استخدام الرمون الخافية من خلال استخدام الرمون الخافية على عقل الرفيب، هكان له أن وجد هي الأساطير والتاريخ مادة غنية بالأحداث والمدلالات التي يمكن إسقاطها على واقمنا المساس، (١٦) في سبيل بلود شرعية سياسية لها دلالات اجتماعية

ورمزية هي منمير اللاضور الجمعي،
والمتيفة الأسطورة عند للأسطورة عند والمحقوبة والمسطورة المنافقة المتيفة المتي

عال الحقوب وهينه عن الماضي وهينه عالماضي وهينه المحاضر، هي وتعقدم الماضي هي المتعقدم الماضي هي المتعقد الماضي هيئة المحلوب عبارة على المحلوب عبارة المحاضر المتعقد المحلوب المتعقد المحلوب المتعقد المحلوب المتعقد عمل المعاشدة عمل على معاشدة من المكال المحتقد من المكال محتقدة من المكال المحتقد من المكال محتقدة الما أمرطية إلى أخرور "ع).

والأسطورة اداة من أدوات الله الرموز، يل أكثرها قدرة على الترموز الذي لجا إليه نجيب، محفوظ الذي كان مفتماً من البداية أنَّ البيئة الفكرية في مصر لا تحتمل، ولا تقبّل ما كان يفكر به من آراء، وما كان يريد أن يدعو إليه من آراء، وما كان يريد أن يدعو إليه من وجهات نظر في الحياة والإسمان(١٧).

وإذن فقد كان اللجود عنده إلى الردز والأسطورة حاجة الاحتلام؟ التي تدير عن القلق الرغمت عليها رواياته التي تدير عن القلق السياسي في طواياة، طبيب، احتيا منظ أيدا عن السياسة التي أحجها منظ التلامرة، وفي ذلك بهزاء أي جرحة التلامية، وفي ذلك بهزاء أي جرحة التلامية الإسلامية (٢٣)، وهذا لهن التلامية إذا كمثلة أن نبيب بحضوطة يدوك أن طقل الشور والأدب يجهي تشعير التلويل السياسة والاقتصاد أم المجتمع والدين والكنوف الملاحة (٢٤).

ونستطيع القول إنّ زيبير، محفوظ قد التقدم للخلاقة من المناطقة الملاقة من المناطقة الملاقة من المناطقة الملاقة من القوامة أم المناطقة على القوام التقويم المناطقة على القوام التنويجية المناطقة على القوام المناطقة المناطقة المناطقة على القوام المناطقة على القوام ما المناطقة عن المساطقة على المناطقة على المناطقة وكان استلوام الأسطورة عن المساطقة وكان استلوام الأسطورة على مجالية على مجالية والإخلال والقهر والحرمان الوام الألمانية والإخلال والقهر والحرمان

الإبران الآدية المتنوبة بمتوفظ يسترو كثرة الإبراء الآدية والتنفيذات بالبراء الآدية والتنفيذات على الرغم من المناع المتنوبة المتن



الفكر الاجتماعي والسياسي على وجه العموم"(٢٦).

وقصة الإبداع العربي مع الاستبداد قصة طويلة، تمثّل أحد أهم هواجس الأدب العربي، لا سيما روايات النزوع

الأسطوري، بل إن تخفي الرواية المربية خلف قتاع الأسطورة ما هو إلا شكل من أشكال تمرية آلهات القمع والبطش السياسيين، التي تتبدّى في مواقع مختلفة من الجغرافيا السياسية العربية بوصفها أساس الشقاء المربى وغراس اللعنة التي يقاسى العرب الأمريس من شمارها الجهنمية(٢٧).

ومن هذا المنظور هإنّ الرواية "المتدثرة بالخيال والمتعة تغدو ومسيلة لمواجهة السلطة اللموسة التى تزعم القدرة على التعكم بالواقع وبتعقيداته (٢٨). وكأنّ الرواية هي تصريض على كلّ ما قد يتهدّد الحياة والحرية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظل

بسلطة التخيل(٢٩).

وتتنامى الحاجة إلى مثل هذا النوع من الروايات التخيّلية الملتحمة بالموروث الأسطوري والحكائي بشكل عام في ظل

ظروف عصيبة الجمهور فيها يتقرع ولا يبالي (٣٠) على حدّ تعبير نجيب محقوظ، بينما المنتمون إلى السلطة يسرقون خِيرات الأمَّة، ويعدُّون محصَّالات الأمَّة وقفاً عليهم وعلى أبنائهم (٢١).

والمفارقة المحزنة أن نجيب محفوظ البذي كان يؤكد داشماً أنَّ الأزمـة قبل كلُّ شيء هي أزمة أخلاقية، مردّها إلى القهر الخارجي والقهر الداخلي(٢٢)، والدى اعتقد جازماً بأنَّ المدالَّة هي الطريق لاحتواء أزماته(٢٢) والذي طوع كلُّ موهبته، وينى من الأسطورة جزءاً من معماره الروائي هروياً من الساءلة والاضطهاد ومسوء الماهية، قد كاد يجد حثفه في ما أبدع، إذ تعرّض عام ١٩٩٤ لمحاولة اغتيال على يدي شاب متديّن متطرّف لم يقرأ شيئاً من روايته، ولكنَّه شَحن بالباطل على محفوظ على هامش الضجة التي قامت حول روايته (أولاد حارتنا)، ولكن عناية الله تدخلت، وأنقنته من إصابة بليفة هي الرقبة كأن الهدف منها ذبحه، وكأنَّ سخرية القدر جعلت الرجل المتستر بالرمز والأسطورة هي رواياته هرياً من الاضطهاد، يلاقي الأضطهاد بسبب ما تستّر به اا

أكاديمية من الأردن

الهوامش (۲) سبه ۲۵۲. (۲) نقسه: ۲۲۱. (٤) جمال الفيطاني: تجبب محقوظ يتدكّر، ط١٠ أخبار البوم، القاهرة، ١٩٨٧،

(٦) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في المكر العربي، ط٢؛ دار الطليمة، ٧٧) إيراهيم عبد العزيز: حوال مع تجيب محقوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي،

(٨) صموثيل هنري هووك: منعطف للخيلة البشرية: بحث في الأساطير؛ ترجمة صبحي حقيدي، ط١، دار اللاذقية، سوريا، ١٩٨٢. ١٤. 11 mii (1)

(١٠) جمال النيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ٩.

(١١) سليمان الطراونة الثقف والسلطة، أفكار ، ع١٢٥، عمان، ١٩٩٦، ٢٤. (١٢) يوسف القعيد: نجيب محفوظ ببدأ عامه الـ ٩٥، مجلة الصاد، سنة أولى، ع١، القامرة، ١٠٠٥، ١.

(١٢) إبراهيم عبد العزيز. حوار مع نجيب محفوظ، ١١٤ (١٤) سليمان الطراونة المُقف والسلطة، ٤٣.

(١٥) نجيب محفوظ: حول المدل والمدالة، ط١٠ الدار فلصرية اللبنانية، القاهرة،

(١٦) خالد خضر: الأسطورة والإيداع مدخل وإشكالات في الأسطورة والإيتاء، ورقة قُدمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جَائزة الشَّارقة للإبداع العربي، دائرة الشَّافة والإعلام. ١٩٩٨، ١٤٨٥

(١٧) سامح كري: مع نيب محفوظ، الفكر الماصر، مج٢، ٢٣٤، ١٨١٨، ١٠٠٠ (۸۸) رشید العثانی: نجیب محفوظ قراء ما بین السطور، ط۱، دار الطلیعة، دیروت، ۱۷،۱۹۹۵

(* ٧) فاطمة الرهراء محمد سعيد الرمرية في أدب نجيب محموظ، ط١) بالوسمة العربية للشر والثوريع، بيروت،١٩٨١،١١

.14. June (Y1)

(٣٣) على شاق: ثجيب محقوظ في مجهوله المصلوم، طاء دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ٧٥. (۲٤) نفسه: ۲۵

(٢٥) على شلق نجيب محفوظ في مجهوله للعلوم، ٦٤. (٢٦) غالي شكري أقعة الفائتازيا، فصول، مج ١١ ، ع١ ، القاهرة، ١٩٩٣ ، ١١١٣ انظر نفسه صور القمع والاستبداد في بعض الروآيات المصرية، ١١٧-١٩٩.

(٢٧) عبد الفقّار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط1، سلسة عالم فلمرقة، الكويت، ١٩٩٢، ٧٠. (٢٨) مُحمد بسرَّادة: سلطة الرولية العربية، أخبار الأدب، ع١٧١، القاهرة،

۲۱/۵/۲۱ القامرة، ٩

(٢٩) محمد برّادة سلطة الرواية العربية، ٩

 (٣٠) نجيب محفوظ حول التمين والتطرّف، ط٢، الدار المصرية الدادية، القاهرة، ٤٠٠٤، ٧١.

(٣٧) غالي شكري: أقنمة الفائتازيا، فصول، مج ١١، ع ١، القاهرة، ١٩٩٢، ١٩٩٣؛ انظر تفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروآيات المصرية، ١١٧-١٩٩. (٣٣) عَبِد الغَفَار مَكَاوِي: جِنُور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسة عالم للعرفة، الكويث، ١٩٩٢، ٧٠





ا اعتقد أن العالم قبل اختراع "المطبعة" كان يعرف الكتاب التاهه، أو الموضوع الهزيل، أو للا الكتاب الذي لا يملك مؤهلات الكتابة.

لكن "الطبعة" لسهولتها وغزارة الناجها فياساً على النشاخ والوزاقين، قد أتاحت ظهور الفيد والمسار، العميق والسطحي، الجاد والثافه من الكتب والجلات والمطبوعات، بمعنى أنها إغرت كثيراً من الله عن وعديمي المهمية لا نيظهروا بمظهر الكتاب والمؤلفين والأدباء، خصوصاً بعد التطورات الملاهلة في اساليب الطباعة التي انتجت وتنتج طوفاناً من المطبوعات، مع جعل العثور على كتاب جيد يستحق القراءة، أو مطبوعة محترمة تستحق الثابعة، أمراً يحتاج الى جهد غهر يسبر.

لكُنَّ، مع ظهور "الانترنت" والثورة الخيالية التي أحدثها على صعيد النشر، صار العثور على ما يستحق القراءة أمراً يكاد يكون مستحيلاً.

فّالسهرلّة التي يستطيع بها اي انسان أن يصبح كاتباً لا يمكن تخيلها، والجحافل التي تماذً الفضاء الالكتروني عبر الاف المواقع، بكتابات لا يمكن ادراجها تحت اي مسمى، أصبحت ذات تأثير على ما يبدو على الأجيال الشابة – حتي الموهية منها – التي تستمد ثقافتها في الغالب من الشبكة الالكترونية، ما بدأ يخلق أضاطا ومستويات من الكتابة كان يخجل منها أطفال المستوى الإبتمائية ليل الالاين منة!

فاللغة العربية السليمة التي هي الأداة الأساسية للكاتب (لحقيقي، تكاد تـخَتَفي في معظم الهواقع الالكتروية، تتحل محلها كتابات تنصدر الى مستويات اللهجات العامية، ولا علاقة لها بالمبرف والنحو والقواعد السليمة للكتابة، واختَفت علامات الترقيم والهمزة والتنوين اختَفاءً تاماً، ودخلت بعض الأرقام مكان بعض الحروف

أما المضامين والموضوعات والأساليب فالبحث عنها يحيلك الى سيوك حقيقي، ترقص فيه اللغة القنعة المهرجين، وتتملوح الأفكار، وترتدي فيه اللغة اقنعة المهرجين، ومن العجيب، أن معظم زبائل هذه المواقع – وخاصة التصاعلية منها التي تتيح عمل مدونات الى مب ودب وادارع التمليقات الى يريد – يمارسون نوعاً من التدليس على يعممهم، أو تبادل المسيح على ما يكتبون عن شعر الخنساء مثلاً، مع أن "المدوحة" لا تجيد الهامة جميدةً مفيدةًا.

أو انهم يكتبون عن ابن خلدون، أو ابن رشد، مع أن كتابات "المدوح" لا علاقة لها بالفنسمة، ولا بالسياسة (لا بالاجتماع.... ولا باللغة العربية طبعاً. بن المؤكد أن النشر الالكتروني قد جعل ممارسة الكتابة أمراً في غاية السهولة، لكنه أيضاً قد

سلّهم في تدني سوية ما ينشر على الشبكة الالكترونية، ويمكن ملاحظة أن المواد ذات الوزن النوعي الحقيقي على شبكة الانترفت هي في الأصل مواد مطبوعة في كتب، أو هي نسخ الكترونية لَيْجِلات، أو مقالات أو دراسات منشورة أصلا كمطبوعات ورقية.

من الميكر القول أن الانترنت والنشر الالكتروني سيحل محل الكتاب، أو المجلة الورقية، فالذي يبحث من النوعية فيما يقرأ (قصة، أو رواية، أو شعراً، أو دراسة، أو فلسفة، أو غير ذلك) يلجأ الى الكتب، والمجلات المطبوعة.

من طبيعة اي انجاز بشري انه يمكن استخدامه لهدفين متناقضين تماماً وهذا ما يجعل الحياة اكثر صعوبة فيما هدف الانجازات ان تجعلها اكثر سهولة! وهذا ما بدانا به، فقد اصبح العثور على ما يستحق القراءة أمراً بالغ الصعوبة فيما تنتشر

الفهاهة والسطحية، مستخدمة ارقى منجزات التكنولوجيا. ألست هذه قمة المفارقات!!

+ کاتب اردنی aznukhamıs46@hotmail.com

أفكار في الرواية : الرواية اليوم

طراد الكبيسي •

ر و مالم رحب، والرواية فن القرن العشرين بامتياز. وهناك جدل (رروب) علي واسع يضع مهمة الرواية تضا التساؤل، وهناك خدل عدل عديدة تشغل الساؤل، وهناك خلواهر عديدة تشغل النهن، مثلاً -العالة الأولية للغيال الروائي. وماهية مدور السرد، وشاكل الروائي، المُقتلة وسلطتة المُرْمومة على النمن. ثم علاقة البنى التخيلية للنص الروائي بالأنواع الأخرى من بنى الكتابة

النشرية، كالكتابة التاريخية، أو كتابة السيرة الثاتية، أو الريبورتاج الصحفي، والاعترافات، وتشابك الأساليب وطرق القص المختلطة . إنه ليس نقاشاً أحادياً، يل إنه كما في كثيرمن الأنظمة الأسلوبية، ليس البهدف منه تضرد أسلوب معين، بل البحث عن الطريقة الأفضل التي تتواصل وتشرابط بها عادات الكتابة الختافة.



ولعل هذا ما دعا "مارت رويير" إلى مورت الرواية الحديثة بأنها "مترحم طبيع" مترحم المستخد وتنها المستخد وتنها المستخد وتنها المستخد وتنها المستخدم بالموضية والمستخدم المستخدم ا

الأسلوبية التي حدثت في الرواية الماصرة، حدثت في عدد من البلدان، وهنذا يمنى أنها حدثت، حتماً، داخل أنواع مختلفة من تراث الخطأب النقدي. نشأت من تواريخ مفترضة للرواية، لها أفكار مختلفة ووجهات نظر مختلفة الإنسان، والشيء الأكيد أن أغلب الرواثيين لم يمودوا يستريحون لأتباع الأساليب القديمة، ولذا نجدهم يسعون إلى خلق أو إعادة خلق وتجريب أشكال جديدة، تبعاً للقواعد الأساسية التي قامت عليها الرواية، تاريخياً، والتي جاءت من مصدرين أساسيين ، هما: الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية. متمثلة في خطاب يعتمد على "الحبكة" و "الشخصية". والآخر الجماليات الحديثة لرواية أواثل القرن العشرين التي تؤكد على المسادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي، متمثلة في إعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة في الخلق الروائي".

والحال، إن هذه التطورات الروائية النظور إليها شرب سياق شكل روائي يتطور بطرق ودرجات مختلقة هي بلبان مختلفة، أنما تهير عن أن الروائي قد استجاب لتهار التجرية المتدفق، ساحقاً في طريقه كل ما قد يدوقه، حتى لو كانت الرواية ذائها!

وإلى أن يعدث هذا. ويدخل " الرجل الخفي" غيابة الجُسب، ليعيش هناك وينتظر/ حينثذ يكون لنا حديث آخرا

الرواية والشكل،

الـروايـة شكل خاص من أشكال السرد، وبالتأكيد لكل نوع من السرد، شكله الخاص، وأنواع السرد في العالم

لا حصر لها، فالسرد يمكن أن تحتمله اللفة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة.. والسيرد حياضير في الأسيطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على ألسنة الحيوانات، وهي الملحمة، والتاريخ، وفى المثل والخير الصحفى..الغ (١). ويالرغم من أن (الشكل هو جوهر الفن المطلق، لكن هناك اتجاهاً لفزع الشكل أو البنية. إذ أنه يرى أن الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية يوقف المرء عن التعمق هي المتناقضات أو الجوانب المؤلمة للموضوع، لكن هذا - مع ذلك، لا يمنع القول: "بأن الاهتمام بالشكل في الرواية يتطلب أهمية كبرى، ذاك أن دراسة الأشكال المختلفة للرواية، تساعدنا في أن نكتشف ما هو عارض أو طارئ في الشكل الروائي، بحيث يمكننا أن نمريه ونتجرر منه، ويسمح لنا بإعادة اكتشاف ما يخفيه أو يحاول تمريره ضمناً: وهو الشكل الحقيقي لما يجب أن يكون عليه السرد القصصى الأساسى الذي يعمر حبانتا كلها".

وهنا لا يعنى بالطبع، أن نفرض أو نتفق على شكل واحد ممين للرواية " بل على المكس. فإن الوقائع المختلفة التي تمالجها الروايات يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي * هذا فضلاً عن أ أن الأشكال الجديدة للرواية ستكشف عن أشياء جديدة وعلاقات جديدة في الواقع الفعلي". وللمتشبثين بشكل محدود للواقعية ، نقول: " إن الابتكار الشكلى في الرواية، لا يناقض الواقعية، كما يدعى بعض قصار النظر من النقاد، بل إنه شرط ضروري للوصول لواقعية أكبر أو أعمق . فالشكل - كما يذهب " ف.ف. كوزينوف" هو استيعاب المواشع، بما ضي ذلك واضع الإنسان نفسه. يكفى أن تجعل الإنسان يرتدي برة عسكرية، ليقول الجيش عنه: إنه عسكرى، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الابداع الفني هو الآخر." (٢).

والس هذا ذهب أنجرس ويلسون Angus Wilson هي قوله: أنه لا يظمس أو يختصر الحياة في نوع من النموذة إلى المنكلي، ذاك أن تعدد النماذج المنكلية قد تعملي قوة كبرى للزواية، وهذا يشي كي نستخلص المنكل من طبيعة العمل! " - على الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التي تحتوي بشكل مقتم نوماً ما الأدبية التي تحتوي بشكل مقتم نوماً ما

تغيز الروائية إيريس مردوخ، هي رواية القرن العشريث، بين نومين متعارضين من الرواية هما، الرواية الشقافة والروايه الصحفية

من الحقيقة المتغيرة دوماً، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستمارتها أو بترقيمها أو بسرقتها من وسط آخر، والتعبير عن واقعهم، وتيس واقع ديكتر أو هاردي أو جويس ص11.

فقد رأى جويس أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر آمىلوب واحد. ويهذا التجديد وحده (وهذاك عدة تجديدات آخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال الثالية من الكتاب" . مر١٢٧ . مر١٢٧ .

لىل هذا ايضاً ما حصل هي رواية:
السافرون الوسائي Traveling popula
حيث الستقدم قيها في القيام المستقدم قيها في الخير
منفصلة لتسعة قصول: الأول والأخير
المشتركان هي أسطرب واحمد للاعطاء
الكتاب وحمد اللروة داخل للوضوع مصل
الأسائيب مشتمل على: موافريج داخلي،
رسالة، فقرات من مصعيفة، سيناديو
فيلم، وهو يصدو طريقة كتابة الرواية
بشكل نمونجي، كان الموضوع مهرجاناً

احتقائياً هي ثاد ريفي يضم عدداً من الشخصيات،الخ ص ١٤٢.

الوهذا المعلى هو ما يعرف بتداخل الرهنس، أن الرواية شيء همنفاض الرهنس، أن المواية شيء همنفاض المستلجة وطبية المستلجة والمية المستلجة المست

أنواع الرواية

تميز الرواثية إيريس ميردوخ، هي رواية القرن العشرين، بين نوعين متعارضين من البرواية هما: البروايية الشفافة crystalline والرواية الصحفية، بمعنى: إما أنها رواية قصيرة شبه مجازية تصور الوضع الإنساني ولا تحتوي على شخصيات بالمنى المهوم للشخصيات هي القرن التاسع عشر، أو رواية كبيرة بلا شكل، شبه وثائقية، النسل المنحل والمتقسخ ثرواية القرن التاسم عشره تتعدث من خلال شخصيات تقليدية باهتة عن قصة أو حكاية عادية مفممة بالحقائق الاستقرائية * ص٢٥ " ويمكنني القول: إنه إذا كان نثرنا الروائي شفاها أو منحقياً، قاِنَ الرواية الشفاقة هي الأهضل. وهي النوع الذي يفضل الكتاب الجادون إبداعه * ص٥٢٠.

وصن الضريق بين الدواية الشفافة والرواية الصعفية تقول، (هناك ميا الأن لكتابة رواية هميرة ممبوكة أماماً، مينية بمناية، تولي التصدة الأهمية مينية بمناية، تولي التصدة الأهمية ما أشلاقي- مثلاً وامنح وملاكم، وهذه يعلق الرواية الشفافة، ومن ناجعة أخرى، يعجد ودائماً كانت توجد الرغية لوسطة لما الما المحيطة بالشخصية بطريقة مرحة فتخاصة، وهذا ما يعيز الرواية مرحة فتخاصة، وهذا ما يعيز الرواية

وهذا التمييز بين رواية وأخرى، ريما يرجع أساساً إلى التنازع بين الأسطورة والحبكة- فهناك من يعطي الأولوية والأهمية للأمسطورة بوصفها - هي أحد تمريفاتها - " أنها الشيء الذي

يترك ليعتني بنفسه هي الحرواية " . أو - على الأطرابية " . أو - على الأطراب حب حلى الدرواية . تقول إدريس ميدودخ من تجريعا أمن يرواية " رأس مقطوع") انفست الأكلز في الأسطورة والأسلورة ومثلاً يوج جرايم الأسطورة لكته جرين أن يصعد إلى الأسطورة لكته يرحرا أمن يصعد إلى الأسطورة لكته يرحرا أن يصعد إلى الأسطورة لكته رحرا المحيكة ورحل المح

وحسب فرانك كيرمود: من الأفضل للرواية الجيدة أن تكون غيها أسطورة قريبة وشخصيات أخلاقية نوعاً ما. وحيكة معقدة موقتة جيداً، شرعاً ألا تنمر المركز الأسطوري في الرواية " (مركم ۱۰).

الرواية غيرافيالية والرواية النرافية

وإذا أجلنا الكلام - سياتي لاهداً من الرواية فير الخيائية. والرواية لين الخيائية. والرواية الرواية فير الخيائية. والرواية الخيائية. والرواية الخيائية. والرواية عن الخيائية. أو الرواية غير الخيائية. أو يسمى أحيائاً الرواية فيرق الروائية من الروائية من الميائن الأمريكي تروايات؛ الأمريكي تروايات كاومت أو المسالم حيث المنافقة المنافقة المسلمة عن المنافقة والتحقيق المسمسي المنافقة والتحقيق المسمسي المنافقة والتحقيق المسمسي المياثة والتحقيق المسمسي عيان أولاية الجيوض الطلام) الورايات والمنافقة عن عنوانها الشرعي" المتاريخ كرواية عاريخ" والريائية كتاريخ" - والريائية كتاريخ" -

لكن هذا لا يعنى أن المؤلف تخلص من وهم الشكل الأدبي هي الرواية. بل هى تؤكد أولوية ذلك الشكل كمبيقة لتوضيح تجرية ما، ومع ذلك فالرواية غير الخيالية، مثلها مثل الرواية الخرافية، غالباً ما ترتبط بالتخلص من الوهم، والحالة الأكثر تعبيراً عن ذلك، هي أعمال الروائي الإنجليزي ب.ي. جونسون ومثال ذلك روايته: " ألبرت أنجيلوه Albert Angelo". حيث يمرض جونسون ثم يدمر خيالية السرد التى خلقها بعناية، وهو يخبرنا بالحقائق الواقعية وراء قصته - مثلاً إسم الفتاة الحقيقي التي أحبها البطل، وبينما - في الرواية، تتخلى الفتاة عن ألبرت، يقول الواقع أن ألبرت هو من تخلى عنها..

من الأفضل للدواية الجيسدة أن تتكون فيها اسطورة قوية وشخصيات أخلاقية نـوصاً صا، وحبكة معقدة موقتة جيداً

هـذا وفي الوقت الـذي يتخذ الـروائي الموقف الأفلاماوني: بأن " رواية القصص هي عبارة عن قص الأكاذيب" فإنه يقوم بتجارب شكلية ليجمل الكتابة في أفرب موقع من الحياة".

وويلختصار، يمكن القول أن جونسون وراثلك كرادي وهنري مهلر قد وصلا بهذا الشكل للوواية غير الخيالية إلى نتائجه المنطقية، أي بعد أن بنا بعض لكتاب الرواية الواقعية يشككون في لكتاب التعاد النطقية والبحالية والمعرفية للواقعية الأدبية، فضل بوضهم السير في طريق يقود إلى الرواية غير الخيالية، طريق يقود إلى الرواية غير الخيالية، الرواية الخراهية.

أو ما يسميهم سكولز " صناع الخرافة" أمثال غونترغراس، وتوماس نيشون، وسوزان سونتاغ، ويعض روايات سول بيلو، وجون أبرايك (القنطور) وأنجوس ويلسون (المجائز هي حديقة الحيوان) .. هذه الروايات توقف مؤفتاً الوهم الواقمي بدرجة ما في سبيل حرية حبكة الرواية، أو في سبيل ممالجة رمزية واضعة في المعنى، أو هي سبيل كليهما معاً. وهي ثميل إلى استخلاص أهكار موحاة من أشكال أدبية شمبية ممينة، فيها إشباع لشهيات روائية أساسية مثل التساؤل، الرعب، تحقيق الرغبات، التي تسيطر عليها الواقعية بشكل مخلخل غير محكم، خاصة في شكل روايات الخيال العلمي أو الأدب الكشوف أو أدب الرعب، ومن بِينَ هذه الأنواع الثلاثة؛ فإن الأكثر أصالة واحتراما هو رواية الخيال العلمي التي تعود في أصلها إلى تأملات اليوتوبيا، ونتبؤات المستقبل والفائتازيا الساخرة

مثل رحالات جليفر وكاندير والس هي بلاد المجائب، إنه هذا التراث الذي حافظ على الخرافة حية خلال سيطرة الرواية الواقعية، واستمر في تقديم الرسيلة الأكثر وضوحاً للرواتين الذين يريدون التجريب بسرد اكثر خيالية" (ص ١٢-٩٢).

الرواية الاشكالية

هذا وإضافة إلى البرواية الواقعية - كما منأتي عليها - والرواية غير الخيالية، والرواية الخرافية، هناك " الرواية الاشكالية وهذا النوع من الرواية يأتلف مع الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية، لكنه يظل متميزاً بدقة لأنه يستخدم كالا متهما هي اللعبة. فهي تستخدم أكثر من أسلوب واحد دون ان تلزم نفسها بأحد الأنواع. " إنها قضية تحول إحساس الكاتب الخاص للطبيعة الإشكائية لمشروعه - مشركاً القارئ في المشاكل الجمالية والفلسفية التي تقدمها الكتابة الخيالية بتجسيدها مباشرة هي السرد الذي يميز الرواية الاشكالية، ومن الروايات الأشكالية يمكن أن نذكر (المزيفون) لأندريه جيد، و (نارشاحبة) لنابوكوف، و (المشيان) لسارتر، و (حكايات التيه) لبورخيس، و (الفكرة الذهبية) لدوريس لسنج. ، الخ (ص٩٩)،

الرواية الجديدة،

قال: هن القرن المشرون هو الرواية. ذاك ما لا يزال معظم النقد يقرل به ، ومن هن الرواية البويية الجيدية. وعندما نقول: الرواية الجيدية تحضر مباشرة الرواية الفرنسية الجيدية وأعلامها: الأن روب غريبه . وكلو سيمون، انتالي ساروت. كتاب معتلفون ولكل وإحد منهم شعمت. ككم متفون كليا عام بالرواية التقليدية - كما يقول كلود مسهون عدد من الآراء والمقامي المتلقة سيمون. عدد من الآراء والمقامي المتلقة

ويتعبير آخر، إن الشيء المشترك بين كتاب الرواية الجديدة هو: الشعور بالماكل التي يطرحها العمل الرواثي، والشعور بحاجة الرواية إلى التغيير، لأن هناك شيئاً غير سليم في الطريقة التي

تكتب فيها الروايات الأعتيادية.

هذا ومن ملامح الرواية الفرنسية الحديدة بأنها:

أولاً: ليست نظرية جديدة في الرواية بقدر ما هي تجارب ونظرات شخصية لعدد من الروائيين

ثانياً: إنها ليست مدرسة ولا جماعة على نحو ما كان يطلق على جماعة السرياليين...إن ما يجمع بينهم، شعورهم بضرورة تجديد تقنيات العمل الروائي، وكلُّ يعمل حسب رؤيته وآهوائه الذاتية.

لا ثالثاً والرواية الجديدة لا شفصيات. لا ثالثاً والرواية الجديدة لا شفصيات. على أمديد على أمديد لا تريخ الدواية . فعسب آلان لتطور النبوع التركيب الروائي من نمط القرن التاسع عشر مات. لكن التطور القرن التطوير لم يقطم والتواحل سمتم من فلويير. ودوست، وكافاكا، إلى مورست، وكافاكا، إلى أن يكيلوا عمل الأسلاما على الأسلاما عمل الأسلاما على الأسلاما عمل المسلاما عمل الأسلاما عمل المسلاما عمل المسلاما عمل الأسلاما عمل المسلاما عمل الأسلاما الأسلاما عمل الأسلاما عمل الأسلاما عمل الأسلاما عمل الأسلاما الأسلاما عمل الأسلاما الأسلاما الأسلاما عمل الأسلاما الأسلاما عمل الأسلاما الأسلا

هنذا بالنسية للرواية الجنيدة الفرنسية، أما بالنسبة للرواية الجديدة ورواية ما بعد الحداثة في أوروبا وأميركا وغيرهما من دول السالم، فإن رواية (يقظة فينكان) لجيمس جويس هي البرأس الأكبير لبروايية منا بمد الحداثة - حسب إيهاب حسن، والحال - مهما يكن - إن القن السردي الماصر بدأ يضع أسسأ جديدة لأمكانات السرد، في الوقت الـذي يمكن أن نقول حول الروابة الجديدة: أن مجال الخيارات الروائية قد تزايد بدرجة كبيرة - فقد حدث لى ~ يقول الروائي الأمريكي (فيليب ستيمك): وأنا أكتب هذا المقال أنى إنتقلت في استشهاداتي، دون إكراه، بين الأشكال الطويلة والقصيرة للرواية، وهذا هي حد ذاته اتجاء لاعتبار الأشكال القصيرة بنفس أهمية الرواية الطويلة، وذلك نتيجة لأعمال كتاب مثل بورخيس ولاندويضي وآخرين، حيث استطعنا التكلم بالتبادل عن الأشكال القصيرة والطويلة كمعروضات في سلسلة كاملة من الإمكانات الخيالية بدلاً من الحديث عن أنواع مختلفة محددة منفصلة ذات

أساليب منتوعة (ص١٨٠).

الرواية الواقعية،

بمعنى أن الكاتب يكتب ما يستطيعه لا ما يجب عليه أن يكتبه. ذاك " أن هناك أكثر من واقعية - أو ريما " واقعية بلا ضفاف" - هناك تدفق ضخم من مادة خام، تجارب من كل نوع، عملية وعاطفية، كل متلاطم خام، وكل ما عليك - كروائي أن تختار القطعة التي تستطيع أن تمالجها هي هذا الوقت، وتبتكر بعض الوسائل لمالجتها"، وهذا بالطبع لأن هناك أنواع من التجرية، وأنواع من الإدراك، مناسبة تماماً لمالجتها بأنواع ممينة من الشكل، فهناك من يجد – مثلاً - أن الواقعية لا تناسبه أو لا تناسب إلا أنواعاً ممينة من التجارب، وهناك من يرى الرواية الرومانسية، أو السريالية، أو السرحية..الغ هي الشكل الأنسب للتمبير عما يدور في ذهنه، ذاك أن عمل الكتابة أساساً هو قول الحقيقية. فإذا استطعت الأخبار بأي جزء من الحقيقة، وواصلت تتجعله: الحقيقة كاملة في شكل أدبي. هذاك يكفي، على الرغم من أن بعض الأعمال الروائية لا تقول الحقيقة أو لا يمكن وصفها بالحقيقة - ذاك · أنها خيال ينبثق منه نوع من الحقيقة `

الروائي الأمريكي في الثلث الأخير من القرن العشرين غلب على أمره في محاولة للفهم والوسف ثم إبداع عمل معقول يعبر

- بشهير موريل سبارك - ويقسير آخر: إن الدوراشي يؤمنه أما حدث...الأحداث يعترض على القول: "إن قص القصم يعترض على القول: "إن قص القصم الأكاويب" ذلك أن الغرق بين الألب والكتابة الأخرى مي أن الأسي يُسُمُّ إلام شَيْئًا عَوْلَ العياد الكياد أيضاً للحرة شَيْئًا عوال العياد الكياد الدواية شكل بالمنى نفسه الذي تقول فها أن السوئية شكل بالمنى نفسه الذي تقول

الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو

الخيال".

ويكلمة أخيرة. والحق أن واقعية هذه الأيام تتفير بسرعة، وقد كانت دائماً كنلك، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع، وعلى الرواثيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التى تحتوي بشكل مقنع نوعاً ما على الحقيقة المتقيرة دوماً.. ولا بأس من القول * بأن الرواية هي تركيبة جديدة لأساليب السرد السابقة. فإن الصيفة المبيطرة، والمنصر البنائي فيها هي الواقعية، فالواقعية هي التي تمسك بالتاريخ والخيال والرمز معا في بناء غير مستقر، " مقيمة" جسرا بين عالم الحقائق غير المترابطة (التاريخ) وعالم القن والخيال المقتصد المسبوب هي نماذج خيالية ورسزية (ص٢٨) وبهذا حق القول: "ما دام هذا الإحساس بالواقع الذي تقلده الواقعية، قإن الواقمية ستميش ما دام الواقع موجوداً " (ص٩٩)،

الرواية الأمريكية،

الرواية الأمريكية): "أن ألووائي الأمريكي في الثقت الأخير من القين المضرية، قد غُلب على أمرية بهموالة للقيم والوسف، ثم إيداع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكي، إنه واقع يهرمن ويقمل المراقع الأمريكي وقد القديم لعيالة المراة المشيل، طالواقع العملي يتلب دوما على موهبة الكائب، والعضارة الأمريكية تقنف كل يوم تقريباً بشخصيات يصدما عليها أي روائية.

شال طيليب روت في مشال: (كتابة

" والصحف اليومية تملأنا بالغريب والمروع والممرض والباعث على اليأس أيضاً: هل هذا ممكن؟ هل يحدث هذا؟.



عن الواقع الأمريكي

الفضائح والجنون، البلادة والدورع الأكانوب والفروضاء، لقد كلام بنيامي يميون قائلة: " الشك المهوق الوجود في عصرياً هو أن الأحداث والأفراد ليساو واقدين، وإن تلك القوة التي تغير مجرى المصر، حياتي وحياتك، هي هي الواقع هي اللامكان. وهناك على ما يعدو نوع من الاتحدار العالى نعو اللازافية."

" أن يشمر روائي بأنه لا يميش هي بلاده الذي تقدمه له مجلة الايف" أو ما يراه ويخبره حين يخرج من بيته، ليبدو عاثقاً خطيراً يشفله، لأنه أن سيكتب موضوعه؟ وما هي الأرضية التي سيعمل عليها؟ قد يظن المرء أن الروايات التاريخية بممخرية معاصرة، ستكون ثها الحصمة الكبرى في الإصدارات الروائية، أو لا شيء، لا كتب لكن مع ذلك يجد المره أسبوعيا تقريبا وسمط الكتب الأكثر رواجاً، رواية تدور أحداثها في نيويورك أو واشتطن أو ماما روتيك، تتحرك شخصياتها وسط عالم من غسالات الأطباق وأجهزة الطفزيون ووكالات الإعلانات وتحقيقات مجلس الشيوخ، ويبدو كل ذلك وكأن الكتاب يصدرون روايات عن عالنا الماصر. روايات مثل " الرجل ذو البدلة الرمادية" لكاش ماكول، أو (معسكر العدو) أو (التضحية والقبول) لمارجوري مورننج ستار، وهكذا، لكن الجدير بالملاحظة أن كل هذه الكتب ليست جيدة. ليس بسبب أن الكتاب ليسوا بالكفاءة في تصوير رعب المشهد، بل على المكس، فهم مهتمون تماماً بالمالم حولهم، ومع ذلك فهم لا يتخيلون مدى الفساد والفظاظة والسوقية والخيانة في الحياة الأمريكية Halas of (17-77).

لكن المعرب لم يسلم إمروسيد، كليا، إلى أمسياب المقول والواهب الفضلية، مثاله نورمان بيلر, وهو مثل القرق الكبير، يعدى به مصدرًا هذا القرق الكبير، إلى الشاهية، التي تمثل مصوباتها هي إنها الشاهية، التي تمثل مصوباتها هي إنها لا تعين المرر، فرصة أن يكون كلاياً ". في كتابه: (إملالت من إجل نفسي" في الأشياء وكيف شطها؛ ومن أجل نفسي فطها: أصبحت حياته بيديلاً لرواياته. فشاها: أصبحت حياته بيديلاً لرواياته. أكتاب يغيله منصب بالنات، لكن لو أحذنا الكتاب كان

هي كثير من الأعمال يظهر الفرد في العالم الماصر وهو يقع تحت ضفطوا جهاد كبيرين، يعمل الإعالية نفسه والحافظة عليها

غهو مؤثر يدرجة كيورة في يوحه البلغس، وتبدو عظمة الرجل في البلغس، وتبدو تكل القيام على التجرية الأمريكية، ليصبح بطلاً لقوع من الانتقام الشعبي، ومع ذلك فإن ما يقطه بيطل ما قد يكن سبياً في أن يصبح ضعية له في اليوم المائين (ص٣٦).

والسؤال الآن: ماذا بعد؟ ما الذي يمكن أن يفعله الكاتب في هذا الواقع؟ وهنا يحضر كاتب المصر (جد، سالنجر) في روايته " صياد في حقل الجودار" مشيراً إلى أنه في مواجهة المصر بأن وضع إصبمه على الصراع ذي المنى الذي يدور يين الذات والثقافة، والشيء ذو الأهمية الخاصة، أن شخصية الكاتب أصبحت أخيراً على خط واحد مباشر مع رؤية القارئ. ونشأت علاقة بين موقف الراوي في كتاباته وبين الرواثي نفسه. أما ^{*} النصيحة الوخيدة التي تحصل عليها من سائتجر هي أن تكون سعداء وتحن في طريقنا إلى صفيحة الزبالة" أما ما نفهمه من صوفيته وقراءاته في فلسفة الزن الهندية فهو: (إنه كلما تعمقنا أكثر هي هذا المالم، استطعنا أن نبتعد عنه أكثر) (ص٣٥). ويتعبير ستايرون siyron في روايته " أشعلوا هذا البيت": (إذا كان الكاثن الحي لا يستطيع الاختيار إلا أن يكون زاهداً، وحون لا يمكن الاحتفاء بالذات إلا بابتعادها عن المجتمع، أو بحياتها هي عوالم خيالية، إذن ليس لدينا الكثير من الأسباب التي تدفعنا لنكون سعداء) (ص٤١).

وفىي كثير من أعمال كشاب مثل: جيمس جونز، جيمس بلدوين، فيليب

روث، جون آوهارا، باورز، ودایت موریس قویرم یطور الفرد فی العالم الماصد بعدل لإمالة نفسه، وألحافظة علیها، أو بیمل لإمالة نفسه، وألحافظة علیها، أو دریما من الفکرة التی بعرفها من نفسه، والتی تقرمه کفرد واکتها تتیج له آن المل الابی، وبتطبیق نظریة جریشا، المل الابی، وبتطبیق نظریة جریشا، الوضع الادیت یمکن للمره آن یقول آن الوضع الادیت یمکن للمره آن یقول آن الحیاة المامة تشط الحیاة الخاصة إلی الاختفاء، صرر ۱۶).

" إن الحياة العامة وهي تتثمُّك الحياة الخاصة، فإنها تقلل بشكل منتظم قوى الفرد. لكنها - بالتأكيد، لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس الثام، فهناك عدة طرق يمكن السير فيها؛ الرواقية الغضب المدمي والكوميديا – واحياناً تمتزج الرواقية بالكوميديا، كما هي الرواقية الأمريكية الخاصة التي جاءتها من همنجواي . (٥٨٥٥) . والحال كثيرة هي الروايات الأمريكية التي تناولت الحياة الخاصة بتمعن وبشكل كوميدي، وكلها كمن يختبر قول سقراط: بأن الحياة التي لا نتمعن فيها جيداً لا تستحق أن تعاش، إن قوة الحياة المامة أصبحت كبيرة وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها، أما بالنسبة للمستقبل، فهو لن يصدمنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفضح أنفسنا، لقد عرينا تماماً زيف الفكرة القديمة عن الذات، ويصعب علينا الآن السير هي الطريق نفسه، والبواقع أن خطيئة الكتاب الماصرين تكمن في انهم يفترضون أنهم يمرقون، كما يعتقدون أن الملوم تعرف الإجابة وكذلك التاريخ. إن موضوع الرواثي لا يمكن إدراكه بمثل هذه الطرق، اللغز يتزايد غموضه، والنماذج الأدبية يصيبها البلى، ولفز الإنسان هائم يتحدى. (ص٦٢).

موت الرواية،

كتب الرواشي الإنكليزي جون فولز - وهو يتحدث عن تجرية كتابته، روايته (عشيقة - الضابط الفرنسي): (منذ بدأت أكتب (عشيقة الضابط الفرنسي) القصص على بعضنا البعض، لم نُعد نؤمن بالقصص، ولم نعد نختارها كعرية تحمل مشاعرنا المميقة، ويبساطة (الأوا لم نعد مهتم بالسرد القصصي) (ص١٦٤). وريما هذا ما ذهب إليه تودوروف يـوم أعلن (مـوت السرديات). والمقصود بهذا: (استكمال دائرة البحث في النماذج القصصية والاتجاء نحو مناطق وتجليات نصية أخرى) (٥).

ميلاد، ونمو، وصوت الرواية، باعتبار أن الأذواع الأدبية تحتوى داخل نفسها على حيويتها الخاصة: " فإذا كانت - مثلاً - الرواية أو القصة القصيرة كنوع أدبس يمكن مقارنتها بالجسم البشري، إذن فهي تحتوي على عناصر حياتها الخاصة ص١٧٠ ، وهذا قريب من قول بورخيس في كتابه عن كاهكا: " إن كل كاتب يبدع ريادته الخاصة أو سلفه الخاص، إن عمله يعدل مفهومنا للماضي، ويصف لنا الستقبل أيضاً". ويملق الروائي الأمريكي جون بارت على الإحساس الصائدة بأن الرواية والحضارة الفريية والعالم أجمع سينتهي بقوله: " لو حدث إنك مثل فالاديمير نابوكوف لواجهت ذلك الإحساس بالنهاية بكتابة " نار شاحبة" وهي رواية جميلة بكتبها

على أن هناك من يربط بين الأنواع

هناك ضحالة وعمي في عصرنا وهو شئ يبمت على الأسى) ص(١٣٥). وهكذا إدعى ليونيل تريلنج هي مقال له: (أن دواهم السرد الروائي ذاتها قد أصبحت مستهلكة، وأننا لم نعد نقص

وأنا أقرأ نمي الرواية. ونعياً تشاؤمياً

خاصاً جاء من "جور فيدال" في عدد

ديسمبر سنة ١٩٦٧ من مجلة إنكاونتر.

وقلت في نفسى: إذا مالت الرواية فإن

البدرة ما تنزال خصبة بشكل غريب،

والحال أن (هناك خيارين: إما أن الرواية

مع كل الثقافة المطبوعة تحتضر، وإما

متعلم متحذلق في شكل تعليق متحذلق على قصيدة ابتدعت للفرض نفسه، ولو كنت بورخيس لكتبت قصص اثنيه، وهي قصص يكتبها أمين مكتبه مثقف طي شكل هوامش لكتب خيالية أو مفترضة الوجود . وأضيف: إنك أو كنت كأتب هذه المطور لكتبت رواية " وسيط الأعشاب المخدرة" مع أني أرى أن فكرة بورخيس أكثر طرفة. أو قد تكتب رواية مثل

ص٧٢.

والحال أن يورخيس كان يري " أن التاريخ الأدبي الثقاهي كان باروكياً، وأنه قد استنزف بشكل تام قدرات الرواية، وبهذا تغدو قصص بورخيس ليست حواشى للصوص خيالية، لكتها نتاج نترى لجثة الأدب الحقيقية ص٧٤.

راعي ماعز جايلز لكاتب هذه السطور

خاتمة

ونختم هذا المقال مع "فيليب روث" بأن نقدم صورة بطل رالف أليسون في نهاية روايته 'البرجل الخضي"، فهنا قد ترك البطل مع الحقيقة البسيطة المارية لنفسه، هو وحيد كما يجب أن تكون وحدة الإنسان. ليس لأنه لم يسُّح في هذا المالم، بل لأنه قد ساح فيه وساح وساح. ولكنه اختار في النهاية أن ينزل تحت الأرض ليعيش هناك وينتظر، ولم يبد له ذلك مدعاةً للاحتفال" ص٢٠٠.

كاتب من المراق



الرواية اليوم مصدر رئيس إعدد وتقديم مالكوم برادبري

ترجمة: احمد عمر شهيئ، الهيئة المصرية العامة سكتاب - ٢٠٠٥

وقد ساهم في الكتاب عدد من الروائيين والنقد منهم إيريس مير دوح، فيليب روث، عرائك كير مود، ميثبل بوتور ، سول بيلو، جول بارث، ديميد لو دج، جون صولو، ب ي حونسون دوريس ليمشج اليليب ستيميث

(١) رولان بارت: مجلة (الاق) المفرية: ١٩٨٨/٨ – ص٧.

(٢) موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريحية على قضايا الشكل — فصل (٣) ت: د. جميل نصيف التكريتي — دار الشؤون التقافية - بنداد ١٩٨٦ ص٥٠. (٣) مارت رويو (دوفية الأصول وأصول الرواية) منشورات اتحاد الكتاب العرب – نعشق ١٩٨٧ – ت: وجبه أسعد – ص١٧٠.

(٤) كتابا: (كتاب. ق. في الألفة والاختلاف) دار الشؤرى التفاقية – يغداد ٢٠٠٣

(٥) عن مقال: (موت السرديات) د. هيثم سرحان – الملحق الثقاني لجريدة العستور – عمان – الجمعة: ٣٣ حزيران -٢٩٩٦ / ص٥

من الاستشراق إلى الأدب المقارن: المثاقفة والمثاقفة المحكوسة

د. عبدالله ابوه

١- مقهوم الثانفة والثانفة العكوسة،

اندرج الاستشراق حتى وقت قريب في مفهوم الثاقفة التي تفيد تأثير تقافة

قوية أو مستقوية وغازية وقاهرة على ثقافة ضعيفة أ أو مستضمضة ومشزوة أ ومقهورة، وكان هذا هو ؛ حال الثقافة الغربية ﴿ الاستعمارية في بلدان ، الشمال على الثقافات ٠ القومية والوطنية المحلية في بلدان الجنوب، وقد ٠ ترافق الاستعمار أو الغزو. أو الاحتلال بالاستشراق ، الذي ربط سلطة المرقة بالقوة، وهو جوهر الخطاب الكولونيالي وما بعده، وقد أوضحه بجلاء أدوار سميد هي كتابيه الميزين والاستشراق، (۱۹۷۸) ودالثقافة والإمبريالية، (۱۹۹۳)، وأردفهما بكتابه الشاضح لحباولات نشر المثاقفة القاهرة للثقافات

التابمة برأى مستعمري

المقل، وهو «تغملية الإسلام» (۱۹۸۱) الندي استفرق هي تحليل المساولات الاستمارية والإمبريائية لتشويه الإسلام قوة حضارية في المالم الحديث بالتضليل



والتزييف الجاثر والظالم للثقافة الإسلامية، ويوشرت عمليات نقد التبعية الثقافية منذ اهتضاح تداخل الأستشراق في مفهوم المثاقفة نحو استرداد الهوية ومواجهة الاستعمار الثقافي أو الغزو الثقافي، وعلى الرغم من تسمية الإفريقي السنفالي المسلم حميدو خان ذلك بأوهام «المفامرة المعقدة» (روايته الصادرة بالفرنسية عام ١٩٥٣)، إلا أنه عبّر في الوقت نفسه عن دواعي مواجهة التبعية الثقافية التي من شأنها أن تعضد الثقافات الذاتية الناهضة لسلطة المرفة الفربية على الثقافة الإسلامية، وسمَّى الكاتب الكينى الكبير نفوجى واثيونغو هذه المواجهة «تصفية استعمار العقل» (۱۹۸٦)، وهو عنوان كتابه، وينادى هيه بنبذ المثاقفة من أجل «تحول اجتماعي أساسي لبنى مجتمعاتنا ببدأ من قطيعة حقيقية مع الاستعمار وحلفائه من الحكام المحليين، (١).

وصارت سلطة المثاقفة هي الأبرز في ميدان المثاقفة الحضارية إثر هيمنة الخطاب ما بعد الكونيائي الذي يضاعف تبمات الاستتباع والاستقطاب والهيمنة في التفطية على الخصوصيات الثقافية وعناصر الهوية القومية، ويفاقم وطأة التأزم الذاتي على الرغم من الاعتراف المتأخر بالمثاقفة المكوسة التى تحترم فيها ثقافات الآخرين، بتبادل التأثر والتأثير بين الثقافات مهما كانت مسمياتها وأوصافها، وقد انتشر لدى المثقفين المرب والإسلاميين ما يشبه عجك الذاتء استسلاماً للمثاقفة، بينما داخلت جهود النهضة متأخرة عمليات المثاقفة المعكوسة التي نمتها دراسيات الأدب المقارن اعترافأ بالتقاليد الثقافية المربية والإسلامية في الثقافات الفريية؛ وبدأ إقرار الاستشراق الأوروبي بذلك اعتراها بمكانة الثقاهة العربية الإسلامية (المقهورة) في الثقافة الغربية (القاهرة) للتقليل من خطر الاستعلاء الثقاهي أو التذويب الثقاهي استهداها لامحاء الخصوصيات الثقافية ونفى أصالتها وتهميش هوياتها.

واستندت المنافقة المكوسة إلى اشتغال الاستشراق ينقد «التلقف» المرقي الذي جعل المؤثرات الأجنبية هي السائدة في مضمار الشافة العربية والإسلامية حتى شاهت صور انتقاليد الثقافية الأدبية

والمقائدية والمعرفية كثيراً في خضم تلوينات الثاقفة الطاغية على الإنتاج الثقافي الاستشراقي، وقند وضعت كتاباً كاملاً حول تحليل «الاستفراب» في القصة المربية الحديثة المتدعم في «المُثاقفة المكوسة»، وهو «القصة العربية الحديثة والشرب: سيرورة التقاليد في القصة العربية الحديثة (٢) مواجهة للمثاقفة بما هي حضور الغرب في التخبيل السردي، وبرهنت إلى حدَّ كبير عن مدى التبدل في النظرة الاستشراقية إزاء السرد والسردية الفربية في صلب الموقف من العرب والثقافة العربية تقليلاً من شأن المثاقفة واعتراها بشأن المثاقفة المعكوسة التي تضيء مجالات تأثير الثقافات المقهورة في الثقافة القاهرة،

هل يعد الاتهام المتكرر للعروبة، وقد بانتمبكرة توظيفات المعرفة الاستشرافية هي تشويه المروبة والإسلام، نفياً للتاريخ وحشائقه، وإنها لسيرة مروعة أن نتذكر مفاصل ثلك السياسة المخادعة ومخاطرها الدائمة، بينما تؤكد دراسة تراث الإنسانية الباقي أن التفاعل بين الشموب والثقافات والحضارات لم تخفت أنواره، وأن الإسلام وثقافته المربية أثر أيما تأثير في العمران البشري، فتبنى مفكرون وميدعون منصعفون إسهام العرب والإسلام الحي في حضارة الإنسان من ول ديورانت في سفره الضغم وقصة المضارة، إلى زيففريد هونكة في كتابها الشهير دشمس المرب تسطع على القربء مما جعل الحديث ميكراً نسبياً فياسأ لزمن النهوض المريي القصير في المصر الحديث من جانب المرب فى إعادة الاعتبار الكانتهم التاريخية والفكرية والإبداعية دهمأ لقولات الثاقفة المتكررة وحدها فكانت الكتب الكثيرة عن المثاقفة المكوسة التي تتحدث بعامة عن تأثير الثقافة المربية الإسلامية في الفكر الغربي اعتمادا على الدراسات الاستشرافية بالدرجة الأولى أمثال: •دور المرب في تكوين الفكر الأوريبي، لعبد الرحمن بدوي (بيروت١٩٦٦) وورحلة الأدب المربي إلى أورياء لفيد الشوباشي (الـقــاهــرة١٩٦٨) و«تـأثـيـر الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتيء لصلاح فضل (الشاهرة١٩٧١) ووألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي،

لمحسن جاسم الموسوي (بيروت ١٩٨٦)

تؤكد دراسية تراث الإنسانية الباقي أن التفاعل بين الشعوب والثقاهات والمضارات ليم تخصّت أنسواره

وءملعمة السيد: دراسة مقارنة، للطاهر أحمد مكي (الشاهرة١٩٧٠) ودمؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسيء لمكارم الفمري (الكويت ١٩٩١).. النخ، على أن المول في أهمية هذا التفكير المغتلف هو اعتراف الغرب نفسه في الدراسات الاستشراقية الثي تعمقت في مهادين الأدب المقارن بوجود المثاقفة المكوسة تقديرا لإسهام الفكر المربى والإسلامي فني تكوين الفكر الأوريب ولاسيما أعلامه الكبار، وأكتفي في هذا السياق بذكر بعض الكتب المرية توكيدا لهذه الحساسية الجديدة أمثال دحضارة المرب في أسبانياء لمؤلفه ليفي بروهسال (الشاهرة١٩٨٠) ووالدراسات العربية في أوروباء ليوهان فوك (الإيزيغ١٩٥٥) ودحكم النبي محمده لمؤلفه الأشهر ليو تولستوي (الشاهرة١٩٧٧) ودجوته والعالم العربيء لمؤلفته كالترينا مومسن (المكويسته١٩٥) ووالماضي المشترك بين العرب والشرب: أصول الآداب الشعبية القربية، الرَّفِهُ أَنَّ، رانيلا (الكويت١٩٩٩)، والكتاب الأخير دراسة غربية منهجية تشير إلى موضوع انتقال آداب عربية بمينها إلى المالم الفريي... الخ، بل إن كتَّاباً كباراً أمثال بورخيم اعترفوا بالتأثير العميق للسردية العربية في السردية الغربية، وسأشير إلى هذه الظاهرة تالياً -

واتناول هي هنذا البحث المثاقفة المكوسة حصب الدراسات الاستشراقية التي تلبت عليها دراسات الأدب المقارن، وهي تأثير الثقافة الشميية المربية بمامة والف تيلة وليلة، بخاصة.

- تأثير التقافة الشعبية والف ليلة
 وليلة

أعترف بتأثير «آلف ليلة وليلة» أولاً، ثم توسع ذلك إلى الاعتراف بتأثير الثقافة الشعبية العربية، وقد وضع المستشرق الأثماني رايتهولدكولر بحثه «شيللر وألف ليلة وليلة» في أرشيف تاريخ الأدب (ج٣ . برلين١٩٠٢)، وأشار هيه إلى تأثير الليالي الواسع على الأدب الأثباني، لا سيما شيللر، وأتبعه المستشرق الألماني إينو ليتمان (١٨٧٥-١٩٥٨) هي كتابه ءألىف نيلة وليلة هي الأدب المربيء (توبنجـن١٩٢٣) الـذي حال فيه مكانة الليالي العربية في الأدب الأوروبي، والحقها ببحثين حند معالم الثقافة المربية في الأول «أصل ونشوء الف ثيلة وليلة، (ملحق الجزء السادس من ترجمة الليالي . فيسبادن١٩٥٤)، وتناول ظهورها شي أورويا وتأثيراتها على الأدب الأوروبي في الثاني «ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل، (الكتاب الماشر من دائرة الممارف الإسلامية). وشارك في هذا البحث أيضا بعض أثمة المستشرقين، وهما أويستروب (١٨٧٦~ ۱۹۲۸) وماکدوناند (۱۸۲۲–۱۹۶۳)، وخصّص ليتمان كتابته عن الليالي عن ظهورها شي أوروبا وصورها الأدبية للختلفة المؤشرة نسي الأدب الأوروبسي، وهس الخراضات والبرواينات والقصص والأساطهر والحكايات التهذيبية والحكايات الفكاهية والنوادر(٣).

وتمدت بعد ذلك كتب المنتشرةين من مند التاليزات وأعرض مثالاً لها ما كتب من مند التاليزات وأعرض مثالاً لها ما كتب من مندوج الأولى التي كانزياء مومسرزاً) بالدرجة الأولى التي مملت في دراسانها الاستشراقية على مملت في بدراسانها الاستشراقية على مملت المجادل المطهم الذي كان جوته عدق الإجادل المطهم الذي كان جوته لي ليكنه المرسم المرسى من الإجادل المطهم الذي كان جوته للرسم ونبيمة الكربيم وللمرب جود مستشرفين آخرين،

وحاولت مومسن حسب تعبيرها أن تمالج علاقة الشاعر بألف ليلة وليلة، وأظهرت من خلال المديد من الشواهد الميلشرة أن الليالي كانت بالنسبة لفوته واحداً من أحب الكتب لديه طوال حيات، وأنه كان يعود إليه بإستمرار، وتتبت التأثيرات التي تركتها الليالي هي عدد



كبير من أعمال الشاعر العظيم من خلال صلته بحكايات شهرزاد، وحسمت الرأي في انتشار تأثيرات الليالي مجموعة كبيرة من سمات الحكاية التوجيهية التي جملت من ألف لبلة وليلة كتابا للحكمة هي أعين أولئك القراء الذين تهمهم قضايا الأخلاق علما بأن جمهور القراء فى القرن الثامن عشر أي في عصر غوته كان مهياً لتقبل النصائح الأخلاقية، ولم يزعج «اللباس الإسلامي» للمسائل الأخلاقية هؤلاء القراء، بل أسعدهم . خاصة في عصر التنوير . أن يجدوا الدليل هنا على أن الأخلاق والأعمال الصائحة ليست مرتبطة بدين واحد دون الأديان الأخرى، ومثل هذه النظرة كانت من الخصائص التي امتاز بها غوته(٦).

وتناولت في الجزء الأول من كتابها لقاء طفولة غوته مع الليالي من خلال جدثه، وتتامت علاقته معها عند شهرة الليالي في عمير فايمار الذهبي، وعرضت لهذه التأثيرات في مؤلفاته وأدب وحقيقة، (قصة: حكاية للفتيان) ومسرحية ممزاج الماشق، (شخصية أمينة) ومسرحية «ليلا»، وعنيت بتأثير الليالي من زاوية الشكل، كما في مؤلفاته «أحاديث مهاجرين ألمانه ودفيلهلم مأيستر وسنبن التجواله وءأدب وحقيقةء، وتطورت الشأثيرات في مسرحيته عماهومت (محمد) ودالأنساب المغتارة، ومسرحية هما نقدمه، وأوردت على سبيل المثال عدة تطابقات بين غوته ونموذج اللياني الأصبلي مثل:

ا- شي «ألبف ليلة وليلة»، كما شي مسرحية «ما نقدمه»، ليس للسجادة أية علامات شارقة شي مظهرها الخارجي، وتبدو مهزئة قلياً. لقد وميناة غياة ومرروثة»، كما وصفها غالان بأنها «عملية ولا يعنوها غالان بأنها «عملية ولا يعيزها شي ظاهرها شي».

ال المنافر الغريب في مسرعية معا تقدمه غيرية مل إشارة هي إقالت تقدمه إلى الأخيرين التاجر الشرقية في دالت ليفر وليلة وليفاته الذي الشعر بأن ليفر وليفاته الدي الشعر بأن المناف أمر وليفر المسجدات، ومشاك أمر هيئما كأنات المنافرة بالقمل الشهد يتمثل شخصية شرقية بالقمل المنافر الغرب مدة المسافر الغرب المسافر الغرب المسافر الغرب المسافر الغرب المسافر الغرب المسافر المسافر الغرب المسافر العرب المسافر العرب المسافر العرب المسافر الغرب المسافر العرب المسافر المسافر العرب المسافر العرب المسافر العرب العرب المسافر العرب المسافر العرب العرب المسافر العرب ال

٣- يقول الأمير حسين في «الف ليلة وليلة» بأنه كنان يمالج المسجادة وكانها مركبة. كذلك يتكلم المساهر الفريب في «ما نقدمه» عن «مركبة صنمية «(٧).

وطالع غوته «ألف ليلة وليلة، من جديد من أجل عمله الأدبى «هجيرة»، وعمادت همذه التأثيرات للظهور في الجزء الثاني من مسرحيته وهاوسته واتسعت تأثيرات الليالى في مسرحيتيه «ولينشليغر» وهمالاء الدين»، واستفرق غوته طويلا هي ضراءة ألف ليلة وليلة في فترة نظم «الديوان الشرقي الفريي» (١٨١٤-١٨١٩)، وألمح مراراً إلى شهرزاد، وهفي آذار ١٨١٦ كتب إلى «تسيلتر» رسالة تضمنت مملومات هامة تتعلق بـ والديوان الشرقي القرييء: صبوف يصلكم عما قريب كتيب حول الراين والمأين والفن والتاريخ القديم. وقد قطعت السرد عند الملزمة الثالثة عشرة كما تفعل شهرزاد:(۸)،

ونخلر غوته في الدراسات المتعلقة بالليالي وتعمقت تأثيراتها في أدبه كما

طالع غوته ، ألف ليلة وليلة، من جديد نم أجب عملة الأدبي وهبرة وهادت هذه التأثيرات للظهور في الجزء الثاني من سرحيته وهاوست،

هو الحال في استوات تجوال فيلهلم مايستره (حكاية ميلوزينه الجديدة)، ونشير إلى شخصية الساعي مثالاً في معالجة مومسن لها، فقد ألمح غوته إلى أنه قد استعار شخصية الساعي في «سني التجوال» من الشرق أيضاً، وهو الساعي الذي يلعب بين «هرسيلبيه» و وفيلكس، دور رسول الغرام. ووصف غوته «الباثم الجوال الصغير، ذا العينين السوداويتين الماكرتين والصاجبين المرسومين بمناية وخصلات الشعر الكثيفة والأسنان البيضاء اللامعة بأنه مشرقى السمات»، وليس لدى مومسن أكثر من الظن بأن هذه الشخصية التي قصد غوته هي وصفها شيئاً معيناً ريما كانت تذكر برسل الفرام في الحكايات

وعايدته ومدمن في الجزء الثاني من كتابها عمق هذه الثانيرات في الجزء الثاني من مصرحهت فارست، ولا سيما الحفاة التكوية وحديقة اللهو وطريق هاوست إلى عينانا ولقاء فاوست مع هياننا كالخطية والعرب، واستمر عرقه في التفاعل القدامي الشرقي، الفربي في أعماله المأخرة، كتصيدته دقد جعلك الفرب كما جعلك الشرق، حالة المرتبي علم علما الشرق،

لقد جعل الأستناذ المجوز من هذا الاتجاد الشرقي الفريس برنامجاً المستقبل، إنه ذلك الاتجاد الذي يعود إليه الفضل في هياء ذلك الاتثار القوي الفاهد من الذات ليلة وليلة على اعمال غربة في سنواته المتاخرة وبوجه خاص تأثير شهرزاد على مسرحية هاوسته(4).

وأجملت مومصن تأثيرات الليالي على أعمال غوته فيما يلي:

- استمارة وسيلة من وسائل السعر:
 البساط الطائر شي (فني: عما نقدمه). رداء الطيران (في فصل هيلينا).
- استمارة بمض الشخصيات: الحلاق المسامت (سني التجزال)، الوسيط (الأنساب المخازة)، النش المذي يستخرج الكنز (فيليكس، أويفوريون)، صائع الأوهام، الأستاذ الجنز (فوست).
- ٣- استمارة بعض الشخصيات

التموذيجة المجيز الملتصي التساء المأدولة (يارس الجديد)، الطبيب المساء الساحر، القرل (لياح) التقاتين التي تتف اللهب وتحرس الكنز، الفتي الذي يبدل الأحوال المطبقة من أجل وتبشى شخصية فريدة لا بدر من مسناء يهواها ربسيه إوسائها المقاتمة، ومن المأدوسة المؤتمة ومن المؤتمة ومن المؤتمة ومن المؤتمة من التن ليلة وليلة بالاسم شخصية من التنا ليلة وليلة بالاسم اليمنا المؤتمة مراز المائية، عزاج المؤتمة من التنا ليلة وليلة بالاسم اليمنا المؤتمة مراز المؤتمة والمناقبة من التناهبة المؤتمة ال

الكان غدوته يستمير الأوساف الجغرافية بهيئف وسمة الأحداث السحرية بطريقة توجي لقارئ أو الشاهد و كانها تمور اماه، «القصر المسجور، القصر القالية المسجورة القصر القالية من باطن الأرض وما يجوب من بعد من الأقسومية، مسرحية فارست)، الطريق إلى القصر المسجورة القصر المسجورة مسرحية من المنظر على المنظر كانه المنظر على المنظر كانه عن المنظر المناهدان المخذل إلى مكان الكذر (سني التجوران أييغوريون).

استمارة مواقف اسطرية مبيئة الأهماة الجميلات الإميلات الجميلات المجيدة، ومن يعرفن الموسيق خلف الحديثة، الشماة والرقص (بارس الجديد)، مسحور (الأقصدوسة)، ممركة الشجل، البشر الذي يعلو ماؤه ويهبط، الشجل النشرة الذي يعلو ماؤه ويهبط، الضحوا المستحق عن النالز والماء طيران وهبوط جنيات على ميثة طيران وهبوط جنيات على ميثة من طيران وهبوط جنيات على ميثة المراجعة على الراحة والبورغيس، الإغريقية)، الراحة النظاح المعربة هني هم مسر تحت لحظة استيقاطين (فصل مياينا).

آ- استغارة سلسلة من الموضوعات أو هالب قصصي مدين: الدخول إلى مكان مسجور ضمن شروط معيلة (باريس الجديد)، الحهاة الرغيدة ضمن الانتزام بشروط معيلة ومهاوزية الجديدة) اللجاة من مخالب الوحش (لهلا)، استخراج الكتر على يد أحد الفتيان(سني التجوال) أو على يد أمير

(مصرحية شاوست). الطريق الطويل للفوز بأميرة جنية، خطب ودً حسناء ملكية (مسرحية فاوست).

- الاهتمام بالضفاصر السربوية: الاتكان السربوية: الاتكان ضد المغراع المغراع المغراء التي تجمل من المؤدن المؤدن المؤدن المؤدن المؤدن المؤدن المؤدن المؤدن المغربة على المعادة والوسول المناحة والوسول المناحة والوسول المناحة والوسول النبية لقطع الطريق المؤون والوسول المؤرنة لقطع الطريق المؤرنة المغراء المؤرنة الم

وذكرت مومسن مراراً أن ألف ليلة وليلة كانت في

أيام غوته تتمتع بشمبية أوسم من شعبيتها في القرنين التاسع عشر والعشرين، لكن هناك شي الوقت الحاضر مؤشرات على أن ألف ليلة وليلة في طريقها لأن تستعيد مكانتها وفيمتها كمجموعة أدبية شرقية، وريما كان ذلك أمراً ضرورياً. وأملت أن تكون هذه الدراسة مساهمة فى الحركة الجديدة باعتبارها معاولة لرؤية هذه الحكايات الشرقية من منظور غوته. وحاولت الإحاطة بالمزايا المديدة التي عرف غوته قبدها حق المعرفة، علماً بأنه كان واحداً من أهم الروائيين هَى التاريخ، مما يتكشف أمامها أكثر من مجال لإعادة تقييمها . أن الأسباب التي جعلت غوته يضع ألف ليلة وليلة في مثل هذه المنزلة الرفيعة، وأن يقول عنها إنه ممن الصعب العثور على عمل آخر أكثر قيمة منهاء، هذه الأسباب كافية لأن تثير اهتمام المستشرقين من جديد بشهرزاد بغض النظر عن موقف غوته منها. على أن هذه الأسباب ستساعد على فهم كنه هذه الحكايات: ليس بوصفها فرعاً من الأدب العالى وإنما ظاهرة رثيسة في الأدب المالي.

ونشر عدنان السرشيد(١١) كتاباً بعنوان «تأثير ألف ليلة وليلة والعلقات



على أدب شاعر أثانيا غوته، (الرياض ١٩٩٥)، وضم مجموعة مقالات عن أهم مسرحياته ورواياته التي تأثر فيها بأشعار المعلقات وقصص ألف ليلة وليلة ضمن آثره الكبير على تمريف التراث المريي والإسلامي للألبان بخامية وللأوروبيين بمامة، وإيمانه الدائم بمالية الأدب، وانطلق في مقالاته من الدراسات الاستشراقية التي تطورت كثيرا من نطاق المثاقفة إلى المثاقفة المكوسة. ورأى الرشيد أن علاقة غوته بالأدب المربى القديم وثيقة، وأن الحركة الرومانتيكية الأوروبية إحدى إشرازات عصر (شهرة) أثن ليلة وليلة، وأن عصر التنوير تجسيد الإرهاصات هذا العصر أيضاً، وكان الأدب المسرحي الكلاسيكي امتداداً لمماره، وتوقف في المقالة الأخيرة عند تأثير الليالي والمعلقات في أدب غوته، ولا مىيما «ئشيد أيار» و«لقاء ووداع» و«حفار الكنزه ومعلاء الدين والفانوس السحريء ودعوني أبكء وأوجز هذه التأثيرات مقاربة لتحليلات مومسن، فقد أحب جوته شمراء الملقات ولكن امرئ القيس كان يحثل منزلة كبيرة لدى الشاعر، مثلما نشر غوته حواراً بين علي وفاطمة أسماء (أنشودة محمد) وجمع أشماره عن الشرق في ديوانه الذي خطُّ عنوانه

يدر (الديران الشرقي المؤلف الفريم). وللرجود حالياً هي منزلة الذي عائض في حتى وفاته عام ۱۸۲۲ في مدينة فايمار، ويثن الرئيد المديم الفكرة (الاستعمارة المريم ويثانو به يدخل الفكرة (الاستعمارة من أن التي أطاقها منظرة (الاستعمار من أن الشرق شرق والغرب غرب ومههات أن ينتها، فقد التي المنزق في كلور من أدب الكتاب الأوروبين واذكى خهالهم وقدل الشاعر جوته خير طال لتا على عائر، بالأور العربي التيم.

وظهر ثنا بالبريدان الواضع والتمروس الأمييلة أن الف ليلة وليلة، لستلذا ألي دراسات المستشرفين التصبيم، الذرت هي مؤهم منذ مسابد، وانمكن ذلك هي امترافات إلى أصدطلك وصديقات وهي امترافات غيرته نفسه هي كتابه مشعر وحقيقة»، كما تكدت الشواهد التي استعرضها طي كما تكدت الشواهد التي استعرضها طي هزري، وفيها ذكر لبحض الأساطير التي شراعا جود تفسعه في ترجمة جالان، على على هذا التارد.

وتأكد تأثير هممى الف ليلة وليلة هي ممسرحيته مساراج الماشقي، التي تصور الغيرة على بطلة المسرحية امم أمينة تيمناً ببطلة همه أمينة احدى قصمى ألف ليلة وليلة، وقد كتبت المستشرقة مومسن تحليلاً لذلك كما إنها(١١).

وعضد الرشيد رأيه باعتراف المستشرقين بمكانة ألف ليلة وليلة هي الأدب الألماني بعامة، طما زالت الليالي تحظى بإعجاب الأوروبيين وشففهم بقراءتها، إذ تعدّ اليوم مسمفونية هكرية تتيه بالقارئ في متاهات ومجاهل لا حدود لها، فأسلوبها الخيالي الذي يتسم بالمبالفة ينتزع من القارئ الإعجاب وتصديق كل ما يقال مثل الأحلام التي يلجأ الإنسان لتفسيرها في الصباح رغم أنها تعكس مخزونات المقل الساطن... وسنظل تحمل بصماتها هى الفكر الإنسائي لأصالتها والحمّمُ والمآثر والموعظة التي تعكسها الحكايات، وستظل أيضاً عاملاً في عوامل تربية الإنمسان وصبقل ذهنه وتوسيع مداركه وأفضه الخيالي الخصب، ولا يمكن اليوم إحصاء الدراسات التى ظهرت في أوروبا عن أهمية قصص ألَّمُ ليلة

وليلة، فأغفب الكتبات العامة هي أنانيا وأنجلترا ويقية دول أورويا (كلمة أورويا مشتقة من الكلمة البابلية القديمة أربي شمشي - أي غروب الشمصري بالنسبة للفكر البشري، وتعتبر ذلك إنجازاً كبيراً لشموب الشرق، وأن الأس لا يعرف وطناً معيناً فهو عالمي الأقو والمحترى، ويمكس نفس مفيعة لتألير والتالر (١٤).

وأقباد الطاهر أحمد مكي في

كتابه دملحمة السيد: دراسمة مقارنة،

(القاهرة ١٩٧٠) إلى عناية المستشرقين بالتفاعل الأدبس بين الشرق والفرب تأثراً وتأثيراً، كما هي أعمال الأسباني رامون منیندیث بیدال (۱۸٦٩–۱۹٦۹) في مؤلفاته عن السيد وعن الأندلس في العممر الوسيط، وعن اللغات الرومانسية وما يتعلق بها، وأعمال الهولندي رينمارت دوزي (۱۸۲۹-۱۸۸۳) السدي وقت حياته وعلمه وقلمه على الأندلس، ودرس أحداثه ورجاله بروح متعاطفة ومعتدلة وموضوعية, وأبرزها كتابه «أبحاث عن تاريخ أسبانيا وأدبها خلال العصير الوسيطة (مجلدان ، ليدن ، هولندا ۱۸۸۱). ومهد مكي لدراسته المقارنة فيما يؤكده الاستشراق أيضا بتفاعل الطوابع الإسلامية والمسيحية في «السيد» والثقافة الأسبانية في ذلك العصور كذلك، وناقش طبيعة الشاعر الجوال المندغم مع شهراء التريادور وقصة ملحمة السيد والسيد هي التاريخ وخصائص سيد بلنسية وتلاقى اللقبان عنده السيد والقنبيطور والسيد إنسانأ وشخصيات الملحمة والنقد الاستشراقي للملحمة مثل المؤرخ الأمريكي جورج تكنور

حللت الدراسات الاستشرافية المقارلة المتأثير اللغوي المالويي هي الملحمة العربية المكان العربية لتذكر بلطقها وتُرسم هي حدوق الاتينية

(١٨٧١-١٧٩١) في كتابه دثاريخ الأدب الأسياني، (١٨٤٩) والألماني هرناندو شوليف (١٧٩٦-١٨٠١)، والضريسي داماإنار والأسباني ميلا إي فنتنالس (١٨١٨-١٨٨٨) في دراساتهما المقارنة، وعرض لدى النظر في مدى التأثيرات المربية في الملحمة، لتألاث نظريات حول نشأة الملاحم القشتالية بصفة عامة، والأولى تربّها إلى التأثير الفرنسي، والثانية إلى أصل جرماني قديم، وأحدث الدراسات وأكثرها موضوعية ما تندرج هي المثاقفة المعكوسة، وتردّها إلى أصل عربي، وداعيتها المالم البانسي الجليل خوليان ريبيريا، وتنهض على أن الأندلس عرف بعد الفتح الإسلامي بقليل لونين من الأدب الشعبي، الأول عربى كُتب هَي العامية، والثاني أسباني كُتب هي الرومانثية، متأثرين فيما بينهما ومؤثرين، في الشكل والمضمون(١٤).

وأشارت الدراسات الاستشرافية إلى أن الشاعر أنشد الملحمة لأول مرة وسلطان السلمين في الأندلس، ورغم كل الهزائم كان مثيناً، وحضارتهم مزدهرة، وثقافتهم جدَّابة، وتشمل دولتهم الجانب الأعظم من شبه الجزيرة، وأن التعبيرات المربية، الضاطأ وجمالًا، كانت أكثر شيوعاً، وليس من المفالاة هي شيء أيضاً هي قوله: إن نسخة منها بعامية أهل الأندلس كانت تُسمع بين الستمريين هي الجانب الإسلامي، وبين المدجنين، أعني السلمين الذين يقيمون هي الجانب المسيحى، واكتفى بالإشارة إلى أن أول شاعر أنشد الملحمة كان مستعرباً، أي مسيحيّاً يعيش في الجانب الإسلامي، ويتكلم المربية لغة، أو العامية منها على أقل تقدير، يعايش السلمين، وحياته اليومية مطبوعة بتقاليدهم (١٥).

وطلت الدراسات الاستشراقية القارنة الثانو النفري في الملتحدة خلال الثانو النفري في الملتحدة خلال عند من الكلمات المدينة، نقيقة احياناً، ومحروة أحياناً، أضرى، هؤا تجاوز الجائزة الجائزة الجائزة الخيان المائية والمائزة المائزة المائزة المائزة الإسلامية المائزة الإسلامية، مكائزة الإسلامية، المائزة الإسلامية، مكائزة الإسلامية، مكائزة الإسلامية، مكائزة الإسلامية المائزة الإسلامية المائزة الإسلامية المائزة الم



Camon Aznar، أستاذ تاريخ الفن هي العصور الوسطىء الإسلامي وللسيحيء والعميد الأسبق لكلية الآداب في جامعة مدريد، فهو يرى أن السيُّد كان مستعرباً، أي مسيحياً يقيم بين المسلمين، يتحدث لفتهم ويحتذى ما هم عليه من تقاليد، إلى جانب التأثير اللفظى والتعبيري، والتقاليد والعادات، وثمة من بين قصص الملحمة ما هو من أصل عربي يؤكد أن الخداع على هذا النحو رائج في الحكايات المريية، وبخاصة في قصص «ألف ليلة وليلة»، وغيرها من الحكايات الشعبية التي تعود إلى العصر الوسيط؛ وحكاية الخداع بالرمل كائت ممروفة وشائمة على نحو واسع في الأندلس، وأعطاها المزيد من الذيوع والانتشار في الأدب الأندلسي المسيحي وعنه نقلتها معظم الآداب الأوروبية (١٦).

وتردد في أبحاث بعض الستشرقين أن هذه القصة ذات أصل عربي؛ رغم أن عدداً من المستشرقين راحوا يبحثون عن أصل لها في كل الآداب إلا في الأدب العربي، ريما لأنهم يجهلونه، ذلك أن لقاء الأسود وترويضها أو الانتصار عليها قديم جداً هي الأدب العربي، وثمة ألوان مختلفة في التراث المربي.

وتنامى اعتراف الاستشراق بالمثاقفة المعكوسة في كتاب أ . ل . رائيلا «الماضي المُشترك بين المرب والغرب: أصول الآداب الشعبية القربية، (لندن، نيويورك ١٩٧٩)، وذكر مؤلفه أن أهم دما يعنينا ههنا هو ما ورثناه عن العرب لأنه غير مألوف لدينا، وليس هذا بالأمر الهين، فالناس الذين سموا في العصور الوسطى بالمرب، أتوا من مجموعات إثنية مختلفة، من بينهم اليوناتيون والضرس والهنود والقبط والأتسراك والأرمسن واليهود، وقد تم استيماب الحضارة الفنية التي يمثلونها هى الإمبراطوريتين البيزنطية والفارسية، ولكن انتشار الإسلام الباهر هي القرن السابع هرض عليهم ثقافة جديدة هي ثقافة الغزاة، وقد عبرت عن نفسها هي أسلوب عربي جديد هي الحياة،(١٧).

وأقرّ أن التيار الهاثل من القصّ الشعبي الفولكلورى والشضاهي غالب على الثقاهة العربية، وعلى الرغم من أن العصور الوسطى كانت هي الفترة الخصبة للتأثير

المربى، بتعبير رانيلا، فقد استمرت حركة تلاقى الحضارات بعد ذلك، ثم جاء عصر النهضة، وفي هبذا المصر أدخلت المخطوطات الكلاسيكية لسلأدب الإغريقي إلى دائسرة العلم الضربى حيث حلت اللغات العامية محل اللاثينية. ثم جاء المصر الحديث ومعه أشكال لا مهاية لها من الثاقفة. واليوم لا يشتمل مصطلع «الأورويسي»، على نحو ما هو حاصل، على الأزمنة الإغريقية، والسيحية اللاتينية مجتمعة فحسب بل يشتمل كخلك على القوميات الحديثة، ولا يقتصرعلى القطاعين الإغريقى والبلاتيني للتقسيم الثلاثي للعصور الوسطى، فخلال المصور

الوسطى كانت هناك ثلاثة عوامل متفصلة، ولكننا بدءاً من عصر النهضة، يمكتنا الحديث عن عاملين وهما أوروبا والشرق،

وأورد رانيلا أن المضارنة ضي كتابه تتناول كالأمن المدون والفولكلورى بين الإنجليزي والمريى، أو بين أوروبا والشرقين الأدنس والأوسيط، وأكبد أن بعض التراث الأدبي وانشعبي مقسم مع الثقافة المربية دوهو تراث ريما كنا نظنه خاصاً بنا وحدثاء(١٨).

وعالج بمض أشكال هذه المثاقفة المعكوسة في السرديات التالية: يوسف وزوجة بوطيفار، سليمان وملكة سبأ، الإسكندر الأكبر، عنتر وعبلة، مجالس المتعلمين، ألف ثيلة وثيلة، النجم العربي.. عن واشنطن ايرفنج.

واعتمد فني معائجاته على الشروح والتحليلات للنصوص السردية ومدى التأثير المربى فيها ليبلغ استنتاجاته الدالة مرفقة بجوانب من هذه النصوص، هٰكان سليمان على سبيل المثال دفي الشرق الأدنى ولمدة قبرون، شخصية مهمة، وكانت الملكة أقل أهمية منه، أما في القرب فكان ثقاء الملك مع ملكة سباً،

تاليت الإنائوس



وملكة سبأ نفسها أشد أثرا وقد حدث عكس هذا مع مجموعة حكايات يوسف؛ فضى حين توجه نظر الغرب إلى يوسف وحده، كان الشرق مهتماً بقصة الحب بين يوسف وزليخة. وطي الرغم من أن التراث المسيعي ركز على بلقيس، وأن التراث الشرقي ركز على زليخة، فإنه في كلتا الحادثتين كان الخيال الشمبى أسير شخصية ثم تتمتع إلا بأهمية ضثيلة هي النصوص الدينية نفسها، ولكن الشروح صنعت منها أسطورة كبيرة (١٩).

وأوضح رانيلا تمديلات اثهام

الاسكندر بناء على الدراسات الإنجيلية بخطيئة الكبرياء وهو موقف يندرج في المثاقفة المكوسة أن دعم القرآن، وكذلك الشروح القرآنية، وجهة النظر القائلة إن الله كان يرعى الإسكندر ويحميه، وأنه في الحقيقة مقدس، وذلك بمطابقته مع شخصية عاشت قبل الإسلام، وعرفت بذي القرنين، أي صاحب القرنين، وريما كان هذا البطل الذي عاش قبل الإسلام هو الإسكندر الذي كثيراً ما صور حاملاً قرنى كبش. ومن الناحية الناريخية، فإن الإسكتدر لم يلبس القرنين إلا بعد زيارته، احتفالاً بانتصاره، لمبد زيوس آمون في مصر، حيث أوضح له الهاتف أن آمون كان والسدء، ويخلن أن هناك أسطورة

سريانية نشأت في القرن السادس، كانت الأصل في المطابقة بين الإسكندر وذي القرنين(٢٠).

أن سيرة عنترة ظهرت باللفة المربية في بداية القرن التاسع عشر في الثين وثلاثين جزءا صغيراً. وينتهي كل جزء عند موقف مشوق ليتصل به الكلام في الجزء الذي يليه على نحو ما يحدث في ألف ليلة وليلة، وقد ترجم تريك هاملتون مختصراً للجزء الأول من السيرة، وهو الجزء اثذي سُمي دعنتر وعبلة، ١٨١٩-١٨٢٠ . وهي ١٨٨١ ضمّ كالأوستون خلاصة ترجمة هاملتون في كتابه الإنجليزي «أشمار عربية للقارئ الإنجليزي». أي أنه قدُّم ملخصاً للملخص.

وتمثل الموضوع الشعبى الأول الشاشع في ، عنتر وعبلة ، في الأحوال الاجتماعية المبكرة غير الواعدة التي نشأ فيها البطل برأي رائبلا؛ فقد كائت المحظيات من المبيد لا يلقين القبول في المجتمع العربي، ويشكل هذا الموضوع حكاية عنترة، إذ كان الأطفال الذين يولدون من أولئك النساء يمثلون شاع المجتمع، بالإضافة إلى هذا فإن موضوع عتتر الأسود البشرة، نشط في وقت كانت فيه غارات الأثيويبيين وتهديداتهم قريبة إلى الذاكرة، وربما كان من الثمادج الأخرى للطفولة غير الواعدة، وريما من أشهرها هي مجال الفولكلور، ما يبرد هي داشرة

حكايات سندريلا الخراشية التي لا تعرف أبطالاً بربتكزون على مهاد واقمى، كما ترد في حكايات أبطال التراث الشعبي.

وأشار إلى مدى تأثر الفرب بالشرق في هذا الجال، فعندما «استخدم دانتي أغنيات التروبادور نموذجأ للأسلوب الجميل، كان معناه أن المرب قد تغلغلوا بنجاح إلى قلب الأدب الأوروبي، ويناء على ذلك فإن عنترة، يمكن أن يكون ممثلاً للنموذج القديم للمالم الغربي نيس بوصفه بعللاً فحسب، بل بوصفه شاعرا كدلك (٢١).

ويكاد ينفرد رانهلا بذكر تأثير كتاب ومجالس المتعلمين، البذي يضم في حكاياته النموذج الشرقي السابق عليها فهي تحكي أن أباً عربياً أو مدرساً عربيا يوجه لابنه أو لتلميذه النصائح فيما يختص بمشكلات الحياة وشرور المالم ويجيب الأبن هي الغالب بتعليق، ثم يسالُ مسؤالاً يؤدي، أن عاجلاً أو آجلًا، إلى حكايات أخرى خاصة بالسلوك أو حكاية تمثيلية أخرى. وهي هي الواقع التقنية نفسها التي تستخدمها ألف ليلة وليلة في تعليق القارئ، ويحتوي الكتاب على ست وعشرين قطمة من هذه الأقوال المأثورة، وهى لا تعد ضمن حكايات الكتاب، أما الحكايات فيبلغ عندها الثلاثين حكاية ومرقمة، وهي التي تكون جسم الكتاب.

وقدم الكتاب أريمة نماذج أدبية جديدة

من الشرق، وليس تموذجاً واحداً، وهي: ١- كتاب الأمثولات بوصفها جنساً أدبياً، ٢- حكايات أخلاقية، ٣- حكاية التملية بوصفها مثالاً أو توضيحاً ثلدرس، ثم ٤-الحكاية الإطار ع.

إن كتاب دمجالس المتعلمين، ثم يصبح من ممتلكات القرب المألوطة اليوم من ناحية الشكل هجسب، بل من ناحية المحتوى كذلك، فكثير مما نظنه من تراثنا لا نكاد نقبل أنه أتى إلينا من الشرق. ومثال ذلك المؤثرات الكبيرة التي مصدرها الإنجيل. (فكل شخصيات الإنجيل ورواة الأناجيل كانوا من الشرق). وليس غريباً أننا لا ندرك كذلك كم من نتاج الفكر وكم من التراث، والمدركات التي يمكن أن نظن أنها راسخة في الجينات القربية وحدها، قد تشكلت من خلال الفولكلور الشرقي. لقد كان الفولكلور العالمي للشرق الأدنى هي الحقيقة هو الفولكلور العام للمالم التعضر(٢٢).

بات واضحا أن المثاقفة المكوسة متجلية في تأثيرات الآداب الشمبية العربية على الآداب المالمية، مما يقلل من الأحكام الضاغطة على الثقافة المربية باسم المثاقفة التي تعني تأثير الثقافة الغربية الحديثة على الثقاظة العربية الراهنة.

الا كاتب من سورية

١- عوجي واليومو. تصفية استعمار العقل مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٠٤ الكصدر تمسه، ص

- ٧- عبدانه أبوهيف الفصة العربية اخدث والعرب سيرورة التقاتيد في القصة معربية اخلبته، مستووات اتحاد الكتَّاب العراب، دمشق. ١٩٩٤
- ٣ إدو ليتمار كتب دائرة المعارف الإسلامية ١٠ ألف ليلة وليلة، دراسة وتحليل. ترجمة إيراهيم خورشيد وعبد الحميد يونس وحسن عثمان، دار الكتاب اللبنمي، بروت، مكتبة المعرسة، بيروت ١٩٨٢، ص٨٠٠-١٥٠.
 - ٤- معد كالرينا مومسن عميدة الأدب الألماني في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية قاطبة حسب تقدير الباحثين، ونذكر من أبرز درنسانها الاستشرافية عالبرامكة في الديوان الشرقي الغربي، لعوته (الكتاب السنوي لجمعية عونه، ج١٤-١٥ ص السلسلة الجديدة ١٩٥١--١٩٥٣) ودغوته و الملعات؛ (براين ١٩٦٠)، وهيقايا قصيدة لفوته ومصادرها الشرقية، (مجلة المحث والتقدم . السة ٣٤ . المددا،

بولين ١٩٦٠) وفقوته وألف ليلة وليلة، (ببولين ١٩٦٠ وأعيد طبعه ضمن سلسلة كتاب الجيب بفرانكفورت١٩٨١)، وعقوته والعالم العربي، (جامعة ستانمور د۱۹۸۸)

٥- كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة (ترجمة د. أحمد الحمو) منشورات وزارة التعليم العالي، دمشق ١٩٨٠، ص١٠.

- ٦- الممدر السابق تفسه، ص١٢.
 - ٧- المبدر بسه، ص. ١٢٠.
 - ٨- المبدر نفسه، ص ١٥١.

١٠- انصدر السبق عسه، ص ٢٩-١-١١ ١١-عدمان الرشيد ومد بمعداد عام ١٩٥١، وحار على الدكتوراء في الأدب المقبري

من جامعة هانوفر عام ١٩٧٣ عن فالتصوير الأدبي لشحصية النبي محمد (ص) في الأدب الأللني، ا حمدنان الرشيد: تأثير ألف لبلة وليلة على أدب شاهر ألمانيا غويه، ص١٧٢، كتاب الرياض ١٩، المدد ١٩، يوليه ١٩٩٥.

١٢-المصدر السابق ناسه، ص١٧٧-١٧٨. \$ ١- الطاهر أحمد مكي: ملحمة السيد: دراسة مقارنة. دار للعارف. القاهرة. العد؟:

١٩٧٩ (الطبعة الأولى ١٩٧٠)، ص ١٧٠. ١٥ -المبدر نفسه، ص١٧٤

١٦- للصدر السابق نفسه، ص١٧٨-١٧٩. ١٧- أ. ل. رائيلا: الماضي المشترك بين العرب: أصول الآداب الشعبية العربية (ترجمة

سِيلة إبراهيم، مراجعةً فاطمة موسى)، عالم المعرفة ٢٤١، كانون الثاني ١٩٩٩، ١٧- للصدر السابق نفسه، ص ١٣.

١٨- المصدر السابق نفسه، ص١٤. ١٩- الصدر السابق نفسه، ص١٣١

٢١-للصدر عسه، ص٧٤٧

٢٢- الصدر تعسه، ص ٢٥٩.

ألم مدل " ذاكرة المسط

هلاً مديورها قبل أقل من عقد وفصفه روزاية "ذاكرة الإسساء" لأحلام مستفاضي تستاثر بالكثير من الشوء "الفليل" الذي يجود به الإصلام المربي على الثقافة والأدب والرواية الأولى في "لاثنية مستفاضي" كانت قد مثت بخطواتها الأولى إلى الكتبات وأكمالك الكتب في العالم المربي. في ذيرهها، ويصول طبعاتها إلى 17 طبعة في سابقة لم تحدث من ليزل

كاتت البداية من "تزكيمة" الشاعر الراحل نزار قبائي للروائية، والرواية على الفلاق الأخير... حين تمثّى **عوراهاة** أن يكون هو الذي قد كتبهاء بالإشارة الى أن "خلاسا" كانت تكتب مون انت ندري. ويفكر الجميع تلك الأخيار التي تستريح لا مناطقة المؤافقة المناطقة على المؤافقة المستبطأ أي علك بأن يكون هو كالتيها، حين للأخيار التي تستريح لا مقال أنه الذي خشي الناقر ميهيل الرويدي بساية أن يصيب اعلاما بالجنورة ا

أنهم تمنع حيلة الشاعر الدمشقي كثيراً من تسرُّب الشائمات بأنه قد ساهم، على الأقل، في كتابة الرواية...؛ شائمات تستمد قوتها من وهم شائم بأن وراء كل كتاب انثوي جميل.. يتواري رجيل!

وهلي حين وهنت فرضيّة أن يكون ذرّار قبائي ذلك الثواري، فإن ضمير الساره الدكوري في الرواية كان ينخ ألى تشيئها وإن إلى شامر آخر.، فكان سعدي يوسف الذي صعبت طويلاً حتى جرت مهاه كثيرة بين الروايات الثلاث "ذاكرة الجسد، فوضي الحواس وعابر سرير" ليطلق تصريحا صاخبا بأنّ تلك التسريبات إدالة لادافقت.

قلة يبدو مجحفا اعتبار ما سبق أهم عوامل النبوع للرواية التي فازت عام ٢٩٦١ بجائزة نجيب محفوظا، تكنّ من التصف أكثر القول أن أجواء الرواية التي السعت بحميمية بالفة جملتها متعاولة بين الشباب، العربي، ويكفي التحقق من ذلك باستمارة نسخة اشتراها فتس أو فتاة وتتبّع خطوط الرصاص تحت عبارات تجايل تعريف الحيث ومتأهد تجاول القضام ملائحه.

[قاأ ما منة الانحياز بالكامل إلى يعض الأراء التي ترى أن صوية الرواية سر بالتى رواء ما اكتسبته من شهرة... فإنه سيدة من شهرة... فإنه سيدة من شهرة... من المناسبة المناسبة من المناسبة المناسبة المناسبة الله عند أن جهل أحلاما تحاول استثماراً النجاح من كتبته أوفونس المواس! حمليت به "حماية الاقتراب من أجواء الرواية الأولى، ومين كان النجاح أقل معا حظيت به "داخرة ألبوسية" وأماد النجاح القل معا حظيت به "داخرة ألبوسية" وأماد النجاح القل معا حظيت به يتماسبة المناسبة المناسبة الشهير... وليكون كل ما سيق المناسبة في تعريباً الأطلاعات التي قسيت في تعريباً الطاقعة الشهير... وليكون كل ما سيق السيار الطاقعة في مهرتها!

• أأرواهم: بلا شكه ستنقض الكثير مما كتب وقبل عنها مير اكثر من هند، بعد الإمادان مؤخرا من يدم تصديم و الأرواهم: بلا تتحق من يدم تصديم بلانتاج ضخم بعنوان الرواية وإحدائها، ويالطبع فإن توقيت حرض المسلس في الايسم الدارم الرحماني و من المناح أن المناح أن المناح المناح

أن النبراما المتلفزة ستبقى، بشروطها الرقابية، سببا مباشرا في اختلال المقاربة بين الأصل والصورة،

مفلح العدوان قاص ومسرحي أردني يراهن على ما في جعبة البدعين الشباب في الأردن...

مادره: عمار الجنيدي ه

في حوار موسوم بثقافة تنمّ عن واقع رؤية مختلفة عمّا يداهن به الكثيرون، يستكف القامل والسرعي مقلح العنوان السكوت عنه الكثيرة التي بانت إحدى همومه، متطلعا إليها بصدق النسان عائمي عالم عالم المائمة الأسطوريين، مفتريا من وعي أسلافه الأسطوريين، مفترا، عبد صدور زريمة مجموعات قصسية ومسرحيتين، وفوزة بعدة جوهزاز أدبية،

تقصير الكثيرين عن مواكبة الإبداع الشبابي في الأردن.

عندما يكون اللبداع أولوية ..

خلال الكلمات والإبداء!!

ولمل اللاحظة التي يقررها الكثيرون: ان معظم البندون الاردنن يسمى ويجهد للامتراف يهم من الخارج أولا، حتى تتاج لله فرصة الامتراف يهم في الأردن، وعليه فإن سؤال صاحب، (الرحي) و (الدؤاج): هل كنت احدهم، وتويت؟

وعي المُتلقي بما فيها من صدمة الطرح الذي قد لا يقترب من مسلّمات البعض

فقي نتاجه الأدبي؛ تظل الأسطورة هاجسه الدائم؛ قصصنيا ومسرحيا، ليوظفها برؤية ادبية وروح إبدامية، لكن! بمنشى أن يمال. فيمترف متمعنا بمضامينن الكلام المنفوح على خارطا البحو: الأسطورة بالنسبة لأعمالي الإبداعية تأتى كجزء من شاعش، وليست

مقحمة عليها، وهذا نابع من قناعتي الخاصمة، التي تكونت نتيجة قراءاتي، وخبرتي، وتفكري في الواقع المحيط بي،

والذي هو نتاج تراكمات ملايين السنين، بدءً من خليط الطين الأول، بدء من كن"،

فكان وكنا نتيجة ذاك الإرث الأسطوري، ومع تطورنا زمنيا، إلا أننا نبقى نحتفظ، بتلك السروح الأصطورية، خاصة في الشرق، نحن كائنات أسطورية رغم كل ما

بعاول أن نغلف دواننا بمسعة الحداثة هذه، لذلك طأنا لا أمل من الأسطورة،

ولا الكتابة فيها، هأنا أكتب الواقع بنص النظر ما يتم تسميته، هو هكذا أراء،

وهكذا أترجمه حيرا على ورق، ومن

ومعتقدهم.

القضية هي بستك الخاطرة والداخل، رلكن هشائك بحث دائم عن متلق قادر على قراءة الإبداع بطريقة موضوعية وحيادية، وإينما توفر هذا المتلقي، قاراً أن واقدا، فؤو مبتني للبدع في الأردن وفي كل مساحة يكون فيها ولكن الإشكال هي الأردن أن المبدع بعاجة إلى مجهود أسطوري لكي يتم الالتفات إليه، لأن مسألة التمامل عم الأبد والإبداع والكتابة لم تمركز كقدل من داخل البيدة الثقافية، من داخل المجتمع، ودانتدوف بعدم وجود حالة

ويشـ كُمل الـمدوان نصوصه المتاثرة بالروح الأسطورية، برؤية وررح مماصرة يصونها الإبداء من كل جهات التجريب والحداثية، ويـزيح عن والقبينة ما تراكم بفعل عـوامل المعنين، تقعل عـوامل المعنين،





أولوية داخل مده الحصود، ولهذا يكون الموادن المناسل مداو الأبداء والكلمة خارج الأزين المناسل من التناسلية المالية في التناسلية المالية في التناسلية المالية في المناسلة المناس

الضحك البكى في قضية الجوالا الأدبية ..

وعموما إلى أي مدى يؤثر الفوز يجوائز أدبية على البدع، وإلى أي مدى ينعكس ذلك على حضوره محليا؟

ومضلح الحسوان المضالز بجائزة محمود تيمور عن مجموعات القصصية (الرحمي)، ويجائزة الشارقة للإيداع في المسرح عن مصرحيتي (عشيات حلم)وير(جائزة اليولسكو) في الإبداع الكتابي، عل أثر عليه هذا الغراة

هذا السؤال مرتبط بقضية الانقات من الغسارة, وهذا لي تجرية هي هذا المسياق, وهذا ليراسف لم، ولكن إلا تفرسنا هي الأصر بكل موضوعية ومراحة، نصل إلى هذه النتيجة وهي تقدير يأخذها المبدع من الخدرة ومن بعد أن يعمل المبدع من الخارج، وثن

يكون بعلجة إلى تأكيد حضوره مصلياة البنت الانتخاذق إلى الخذاج القصد أنه البيت الانتخاذق إلى الخذاج القصد أنه إذا تحقق الحضور من خلال جائزة أو الكر خارج ومعليا، تابع للغلل الذي جاء الداخل، ومعليا، تابع للغلل الذي جاء تلكريم المبتصين والإيداع تنتظر شتاوي، ومنهادات، ومواقل يجمعها عبدعنا من الخذاج حتى نستقبله ونستاني به في يبقد، وهذا مضحك مبله، ويصدل يه في يبقد، وهذا مضحك مبله، ويصدل و

ويبوح بسرّ روايته الأولى "المتيات" والسيادرة للنشر عندما يتيقن من تقردها والسيار مقولاتها: كتبت ثلك الرواية، وعنوانها "المتبات"، ولكني معتفظ بها الأقراها شراءة أخرى،لا الري مكن، قبل أن استعر على صيفتها، وأكون راضيا

(العتبات) ..

عملية الترجمة الترجمة التي تحكم ترجمة كثيرمن الأعمال عمال السنوي المستوى العربي في الفترة هماه لا تحكمها السوية العالية العالية العالية العالية العالية

عله، والعمل الروائي منظلف كليا عن كتابة القصدة ولكنه معتر، وصيري، كتابة القصدة ولكنه معتر، وصيري، المدح نفسه أثماء كتابة العمل الروائي، اعترف أني أوليل التصريح بهذه الرواية نقيا عملي الأول في هذا الجنس الأدبي، شل إصدار مجموعي القصمية الأولى، شل إصدار مجموعي القصمية الأولى، شراحي هذا القيل حد أسباب عدم شراحي هذا القيلية قبل إلى أشهرها، ولكن في النهاية ستكون للك المعارف، والمسعود إلى "طبيلة" الإعلان عنداً

الترممة والعالية ..

ولا يرى مفلح العدوان - الذي ترجمت بمض قصمصه إلى الفرنسية - أن الترجمة تعطي المبدع صفة العالمية إلا إذا توافرت في العمل المترجم شروط بمينها: عملية الترجمة التي تحكم ترجمة كثير من الأعمال على المستوى العربي في الفترة هذه لا تحكمها جميعها السوية الإبداعية العالية، ولهذا فأنا لا أظن أن كل ما يترجم سوف يكون هو المقياس الأفضل لإبداعاتنا التي نقدم هي الضارج، ولهذا هإذا كانت العالمية هى فقط، ضخ ترجمات بفض النظر عن النوعية أمام القارئ في العالم فقد تكون هذه الخطوة سابية بالنسبة لأدبنا وصورته هي الخارج، والسؤال هو كيف تترجم هذه الأعمال، ما القابيس لاختيارها، ومن يختارها، وأية مواضيع يتم التركيز عليها هي سبيل ترجمتها، ولن تقدم هي الخارج؟ كثير من الأسئلة مطروحة على عملية الترجمة، والسؤال الأكثر إلحاحا، ماذا يريد الآخر/العالم أنْ يقرأ فينا؟ لأن هناك بعض الترجمات حتى وإن ترجمت لا تقرأ وتبقى مركونة لأنها لا تلبى (اثقة أولئك القراء العالمين، وهى النهاية الترجمة من المكن أن تقدم العمل إلى الآخر، ولكنها ليست وحدها التي تعطيه صفة العالية.

متى يصبح البدع عالياأ

مؤال طالمًا ظل حلم البدعين، يحمل مفلح العدوان الحاصل على بكالوريوس



هي الهندسة الكيماوية من الجامعة الأردنية، تجاهه انطباعا ورؤية خاصة: أظن أن لعبة العالمية، إذا بقى المبدع يلهث ورامضا سيفقد نكهة تلقائية إبداعه، وخصوصية مواضيعه، وقد تتطلب منه التخلى عن بعض منجزه وثاريخه، كما حصل مع يعض كتابنا الكيار في سعيهم وراء نوبل(إذا افترضنا أنها إحدى بوابات المالية)، فتخلوا عن بعض متجزهم الإبداعي النضائي، لتكون عندهم رخصة للدخول في هذا السياق والسباق. ولكتي في جانب آخر مؤمن بأن الخصوصية، والكتابة بفطرية عالية، وتلقائية هي احد مفاتيح العالمية، لأن العالم عندما يريد أن يقرأنا هو يسمى نحو معرفة خصوصيتنا، وشيئا مفايرا ومختلفا عن النمط الساثد عنده، مقل حالنا عندما نقرأ إبداعا عالميا نحن نبحث عن شيء مختلف عما عندنا ويهذه الحالة يكون مقروءا بالنسبة لنا المالية تحكمها عناصر كثيرة، وكلها تمس في هذا المضمار لكن المهم عندما يكون المبدع عالميا أن يبقى محافظا على بكارة ابداعة، ومتمسكا بخصوصية منجزه وتميزه من خلال هذه الخصوصية.

معلالة الرقابة والشهرة ..

وعندما تسطو الرقابة على نتاج المبدع فإنها هي الغالب تساهم هي ترويجه ونشره وشهرته، ويبرى صاحب 'موت عزرائيل أن: الرقابة بنيضة بأي حال من الأحوال، وفي كل الظروف..

لذلك فإن مناقشة قضية انعكاسها على المبدع يجب أن لا تؤخذ بهذه الصورة، لأن هم المبدع والكاتب في الأساس عند كتابته لأى عمل هو أن يوصله إلى المتلقى، ويحقق حضوره بقيمة الفعل نفسه لا بالأصداء حول ما يقال عن هذا العمل، ولهذا فتكون الشهرة منقوصة إذا كانت ناتجة بفعل الأصداء التي تترافق مع المنع، إعلامية أو قانونية، وهي النهاية، بعد أن تخمد العاصفة، لا يبقى على الأرض إلا الممل الإبداعي الذي يحقق حضوره ويخلد بعد أن تخفت أضواء الإعلام والإثارة.

والأمسف المان الموانع كشيرة هي مجتمعانتا المربية، لذلك فهناك كثير من





الأهكار مصادرة، ولهذا همين يتم التطرق إليها بكتاب يكون هنائك محاولة لمسادرة صاحب هذا الفعل واغتياله، ومن هنا يكون التماطف والشهرة هي بفعل التآزر الإنساني وليست بروح الذاثقة التقدية،

ولذلك هإنه حللا يختلف الظرف يكون المحك هو الذائقة ودرجية الاختلاف الإبداعي لهذا الممل أو ذاك. عنـد هذه النقطة تستطيع أن نقول أن هذا الكتاب حقق الحضور والشهرة والترويج الحقيقي الذي يتوامم فيه الفعل الإعلامي مع الرّخم الإبداعي، وهذه المادلة لا تتوفر في كثير من الأعمال التي تصادر أو ثراقب ولهذا هيجب أن نكون حدرين في التعامل الإبداعي معها، مع إيماننا الأساسي أننا لا بد وأن نقف مع القضية كحالة رأي عام وحريات وحقوق إنسان وهنده واجبنا كمثقفين وكتاب معنيين

والتمحيص في العمل الإبداعي..

بعرية الثمبير، ولكن في الجانب الآخر والأساس نحن معنيون بالسوية الإبداعية لتلك الأعمال ولها الأولوية.

النيط السري بين الصحافة والابداع ..

وهو يرى أن الصحافة لم تأخذه عن الإبداع لأن ما يجمع بينهما اكبر مما يفرق: عملي هو في الصحافة، وهناك خط سري يريط بينه وبين الإبداع، لأن كتابتي في الصبحافة بشكل مشاريع فيها إبداع من نوع جديد، وتعتمد على إعطاء الكلمة واللغة والفكرة الأولوية على الخبر، ولهذا فأنا لا أتابع الخبر في عملي في الصحافة، أنا أبحث في مساحات غير مطروقة، هذه بحدٌ ذاتها حين أكتب فيها أبقى في إطار القصة، والكلمة الراقية، وكثير من المواضيع التى أطرقها صحفيا تفتح آفاقى نحو مواضيع جديدة استثمرها في كتابة القصة والمسرح والكتابة الإبداعية، وهي النتيجة أنا مرتاح لعملى هي الصحافة ومصدر هذه الراحة شي الأساس أنه أثرى كتابتي الإبداعية، وفتح أمامي آهاق جديدة في ها المضمار؛ فكانت الصحافة رديفاً، وإضافة للفعل الكتابي الإبداعي مندي،

لعبة الديمقراطية ..

وكعادته في تبرير سلوكيات تمرده على نفسه أولا وعلى الجماعة بعد استقالته منذ الجلسة الأولى بعد فوزه بعضوية الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين: أنا لا أعتقد بهذا، واللعبة السيمقراطية تقرض ذلك، لأن الأغلبية



فى الهيئة الإدارية جاءت ببرنامجها الندى في رؤاه وتوجهاته مختلف عن البرنامج الذي أؤمن به، وهناك مواقف ومشاريع وتصورات مختلفة كليا بينناء وهذا اتضح لي عند أول اجتماع للهيثة الإداريسة، وكانت تلك المجموعة لها حوزتها وإطارها الذى تعمل داخل بوتقته ولهذا لم يكن هناك أية فرصة للتعاون، وأثا لا أحملها الذنب، فهي جاءت بعد انتخابات، وقد أوصلتها إلى ما هي عليه الأعلبية في الهيئة العامة، وداخل هذه اللعبة الديمقراطية هناك صاحب قرار هو من يملك الأغلبية، وما تبقى، حتى ولو جلسوا حول طاولة الاجتماعات فهم لا يشكلون إلا رهما، ولا يمكن أن يقر مشاريع، أو يصلح وضعا، في مقابل الأغلبية، أو يصبح جزءا منهم، ويذلك يتنافى مع مشاريعه وقناعاته ويدخل في تسويات تفقده فيمته، وحضوره حتى أمام الأظلية التي انتخبته، وعندما قدمت استقالتي فضلت أن أنتصر لقناعاتي، وللأصدقاء الذين انتخبوني ووثقوا برؤاى التي لا تقبل أن تكون هامشا أو رقما سهلا وسط أغلبية تريد أن تصادر كل القرارت،

النهوض بالسرح الأردني ..

وعن اتجاهه للمسرح ويشكل مواز لكتابته للقصة القصيرة؛ فماذا يرى في المسرح الأردني وهو الآن عضو لجان مهمة في المسرح ؟..

هناك تجارب مسرحية مهمة في الأردن، على صميد النص، والإخراج، والأعمال المتكاملة، ولهذا فهي تجسد حضورا سنويا هي الهرجانات العربية، ولكن ما يؤسف له هذه العشوائية، وعدم تراكم هذه الأعمال، وهناك تشتت في الجهود في شدا المضمار، والمأمول أن تكون هنا كمبادرة من قبل وزارة الثقافة، ونقابة القنانين، تعمل متهجى، ومخطط له للنهوض بالمسرح الأردني، وتنظيم للهرجانات ومأسستها، حتى نتجاوز المواثق المادية، وما يطرح من أعمال ليست بالمستوى الفني اللائق أحيان يعني كل هذه الأمور من المكن أن تعمل نقلة نوعية في المسرح الأردني، وتقفز به عدة خطوات إلى الأمام.

من المفترض أن يكون النقد مرادها ودافعاً ومطوراً للإبداع، لكن في ظل ما نراه من ندية هذه الأيام هدالعال مختلف

الوزات النقدية ..

ولأنه كتب بمض رؤاء التفدية في النجز الإبداعي المحلي والمربي، دراه التغير أله في النجز الإبداعي المحلي والمربي، دراه التغيرة التي ينطقه المحركة التقدية التي يتطف الحركة التقدية التي الإبداع، لحطقة تشكلة، وإنجازه، مشعل لكيا عن التقد، ولا عارفة له به، ولهذا للبداع الحدقيق والذي يعمل يتقالية هم المحدقيق والذي يعمل يتقالية هم يودية إليداعيا وليس في ذهنة منه يعبدا عن رقابة المحتوى، أو النين لمنه يعبدا عن رقابة المحتوى، أو النين المعابسة أو المؤسسة التقدية حتى، وإلا المسياسة أو المؤسسة التقدية حتى، وإلا المناب قان من المانة التقدية حتى، وإلا المنابسة النيا من المانة المنابسة المنابسة والمؤسسة التقدية حتى، والا المنابسة النيا من المانة عن المانة المتعابسة عليها، ومن الله المنابسة والمؤسب الانتقاض عليها، ومن المنابسة المنابسة والمؤسب الانتقاض عليها، ومن المنابسة المنابسة عليها، عليها المنابسة عليها، ومن المنابسة المنابسة عليها، ومن المنابسة عليها، ومن المنابسة المنابسة عليها، ومن المنابسة المنابسة عليها، ومن المنابسة عليها، ومن المنابسة المنابسة المنابسة المنابسة والمنابسة المنابسة المنابسة عليها، ومن المنابسة عليها المنابسة عليها، ومن المنابسة المنابسة عليها المنابسة عليها المنابسة المنابسة

ثم بعد أن ينجز هذا العمل تصبح المشكلة ليس عنده بل عند النقاد النين بعضهم انتقائي، وبعضهم لـه حوزته

الخاصة التي يكتب عنها، ويعض آخر يكتب بشكل انطباعي حذر، والقلة التي توصف بالجدية، والسوية، وهؤلاء نكن لهم كل الاحترام، نظرا لكثرة المنجز الإبداعي لا يستطيمون أن يغطرا مسامات الساحة الإبداعية باكملها..

في الظروف الصحية، من المفترض أن يكون النقد مرادقاً، ودافعاً، ومطوراً للإبداع، لكن في ظل ما نراه من ندية هذه الآيام، فالحال مختلف، ولا ينجو من هذا إلا ما ندر من النقاد.

موت مجمعية القصيرة في الأرون...

وعن حجمعية القصيرة في الأردن، التى سعى جاداً لتأسيسها، وكيف ولماذا خبتُ الفكرة: قبل عدة سنوات طرحت الفكرة، وكانت تركز على تأسيس نادي القصة القصيرة هي الأردن، وكانت فكرته تأول الاشتفال على هذا الجنس الإبداعي، وكتاب القصيرة القصيرة، هي ظل زخم واضح لاصدارات في هذا المجال، ووجود عدد من كتاب القصة القصيرة بمثلكون تجارب منوعة، ومميزة هى القصمة القصيرة بكاهة تلاوينها، وكان هناك تحمس من كثير من الكتاب لهذا التوجه، لكن صادفتنا إشكالات كثيرة، منها هل يكون الشادي داخل رابطة الكتاب أم مستقلا بشكل كامل، وتبعه أسئلة تشكيكية أليس هذا انشقاقا على الرابطة، ولماذا لا يكون هذا العمل من داخل لجان الرابطة، ويمض الزملاء دخاوا هي قضية الأجيال من كتاب القصة





وهل بمكن التوهيق بينهم في النادي، ثم سن تلك الحوارات خبت الفكرة التي كانت تحمل درجة من التلقائية، والرغبة في الاشتغال على القصة القصيرة والاشتمال على مجلة خاصة بها، وندوات وورشات، وتشتت الأداء، وساهر بعض هؤلاء الكتاب، وجزء آخر استهلكه العمل الأكاديمي. يمني الفكرة بدأت ولكن كثرة النقاش فيها في تلك الفترة جعلتنا نتأني ونقضل الاشتقال على الفعل القصصي أكثر من مؤسسة تحمل اسم القصة وهذا أجدى، وأكثر ديمومة.

الثقانة الرئمية ..

ويمد حصوله على منصب ناثب رئيس اتصاد كتاب الانترنت العرب وإمكانية الاتصاد أن يخدم الحركة الثقافية والإبداعية الأردنية يقول: اتحاد كتاب الإنترنت العرب بدأ فكرة شبه حلم في أن يتآلف الكتاب العرب الذي يستخدمون الإنترنت في كتاباتهم الإبداعية، ويشكلوا نواة كثاب رقميين، يعتمدون على أدوات رقمية في أعمائهم الإبداعية وكتابتها وتناقلها، وتألفت مجموعة من هؤلاء الكتاب عن طريق الانترنت واجتمعنا أنا ومحمد سناجلة بهم في مقر رابطة الكتاب في الاردن، وراسلنا مجموعات أخرى، وأعلنا عن هذا الاتحاد النوعي، وحدث هذا بالضمل، ولذلك فاتحاد كتاب الإنترنت هو من أواثل المؤسسات العربية، إن لم يكن الأول، المنية بالثقافة الرقمية، والكتابة بهذء التقنية، والترويج لها، والتنظير لبنودها، واقتراح عناوين لنمط جديد من الكتابة هو غير مبتور عن الكتابة الورقية ولكنه يراكم عليه أساليب وطرقا جديدة..

والساحة الثقافية في الأردن غير مبتورة عن مثيلاتها في الوطن المربي، لا بل هي ذاتها هي مجتمع الإنترنت، هذا الجتمع الافتراضي، ولهذا فأعتقد أن الفرص التي من المكن أن يأخذها الكاتب الأردنسي، من ناحية تعريف، وإيصال أعماله الإبداعية، والاحتكاك مع أصوات أخرى، ستكون أيسر وأكثر جدوى عن طريق الإتحاد، خاصة وأن مؤمسة الاتحاد لنيها موقعها الخاص، ومجلتها الإلكترونية، ومنتديات ثقافية، ومشاريع عديدة ترفد الكتاب، ويستطيع



أن يستقيد منها الكاتب الأردني، وتفتح أمامه القنوات للتواصل مع الآخرين في أكثر من إطار.

البليثيا الثقافية ..

وهو إذ يعترف ضمنيا بوجودها، فانه لا يوافق على ما يتهم الكثيرون (الشلل والجماعات} الثقافية به من أنها تتحكم بالشهد الثقافي الملي: بصراحة أنا لا أتنخذ موقفا متطرعا من تلك الجماعات والشال، هذا إذا توفر فيها السوية والنوعية العالية في المنجز الذي تقدمه، فإذا كان شاعر مهم، وحقيقي، وممه مجموعة من ذات النوعية، هؤلاء إذا صباروا شلة فكرية إبداعية سوف يشكلون تيارا ومعرسة شى النهاية من خلال نقاشاتهم وكتاباتهم ولهذا فأنا مع الشللية والجماعة إذا كانت في هذا السياق، ولكن إذا أخذت صفة العصابة،أو ميليشيا ثقافية، بمعنى أنها شريد أن تستحوذ على كل شيء وتوزع هذه التركة على أطراف الأصدقاء هؤلاء فهذا يدخل مسار الفساد والابتذال في هذا السياق، ويصبح العمل داخل حوزة اللمنوصية أكثر من عنوان الشلة الإبداعية، أو الجماعة الثقافية.ويجب محاربة مثل هؤلاء، ونبذهم من الساحة الثقافية، ولكن للأسف فالساحة الثقافية برمتها هشة، ولا تمتلك أعراها ورؤى جماعية في هذا الاتجاء، ولذلك فهي بيئة تشجع مثل تلك الشللية الطفيلية.

بوح القرى ..

أما عن مشروعه الصحفى التوثيقي:

"بوح القرى" الذي يثير إشكالية السؤال: هل نحن نعيد كتابة تاريخنا المنسي بأيدينا؟، فأنه يقرر أن: تأريخنا في الأصل لم يكتب، وما أقوم بجمعه من معلومات، وما ألثقطه من قصص وحكايا وتاريخ من على ألسنة الشاس هناك، أفاجأ بأنه لا توجد أي جهة أو مؤرخ قام بتسجيله، وريما ما أقوم به كنت في بداية المشروع آخذه على محمل العمل التوثيقي فقط، وثكثى اكتشفت بعد فترة من هذا المشروع أنه عملية إنقاذ، وتحصيل ما تبقى من تاريخ قبل أن يندثر بشكل كامل، نمم هي محاولة إنقاذ هذا التاريخ من الاندثار أو الزوال، ولا أدعي أنني وحدي أقوم على هذا العمل لأن هناك أشخاصاً آخرين يساهمون في هذا المضمار، ولكن بشكل ضردى، وبجهود متناثرة، وغير

نمم هناك تاريخ شضوي، وتاريخ مكتوب، وقصص، وحكايات، وتسميات، ونقوش، بحاجة إلى كتابة، هناك أماكن تتغير لا بد من توثيقها، هناك خرائب تسرق، وحجارة تصادر، وآثار تباع، وكلها إن لم نوثقها ونكتبها نحن نساهم هي تدمير الذاكرة، وتشويه صورة التراب الدى عليه نعيش، لهذا فأنا مقتلع بمشروعي، ولا أعتبره عملا، بل هو واجب وطنى، إضافة إلى أنه يضيف الي، ويرفدني معرفيا، ويمنب في مشروعي الإبداعي أيضاً.

بانتظار الجميد ..

وعندما يحدثنا عن جديده، فإننا نلمس وندرك أن مشاريعه الكتابية تتعدى بُعدها القصصى والمسرحى، فيبوح صاحب "موت لا أعرف شعائره"؛ أتابع هي المطبعة الآن إصدار الجزء الأول من موسوعة القرية الأردنية بوح القرى(١)، وهاو أول كتاب ضي الموسوعة يحتوي على ٣٠ قرية أردنية، بتفاصيلها، مع هوامش معرفية، وكشافات،وصور ملونة، هذا مشروع كتابى لهذا العام، كما أنني أنجزت كما قلت سابقا روايتي "العثبات"، وأعمل الآن على كتابة نص مسرحي، سيكون منجز خلال أشهر قادمة، أتمنى أن يكون جاهزا قبل الموسم السرحي لهذا المام.

* كالتب من الأردن

امطار موسمية

كانت اطباف الأرض ترجرجُ طاقتها،

فكتمنا أخر حنجرة فأض بها الأوابون،

سنبلة صعدت من جوف الجمعة

وصديقى يحمل وردته ويبوح

أوِّلُ مِنْ طرق الحاجةُ فينا

وتمدُّ ستاراً من غضب،

وقلنا للربحء أريحي

نحو قضاء الروح

ونزلنا

ووصلنا

نبغ الصلصال

أممد النطيب ٥

في تشرين الثانى بعد غياب النرجش قرأ الشاعرُ ليلاً آخرَ ما حاكتُهُ الريحُ على أرض صعدتُ من غفوتها، واتت بالطل على ملكوت الناس في تشرين الثاني

من يوم الجمعة قبل ضحى الحرّ اس نحتَ الواحدُ منَّا نحل روايته، وأتى بالظلُ إلى شجر الوسواس

فى تشرين الثانى

للعام الألفين وخمسة سرنا بترو أخضرَ نحو رواء الشمس، وفي جعبتُنا شيٍّ ما يشبهُ إيقاع الأقواس

في تشرين الثاني

من هذا القرن المعجون بأوجاع الطائر، إذ يعيرُ مثل الربيح علي جسد المتراس عُدُنًا مِن وجد صوفيً أكثر إسلاما من وجع مستتر تحت غناء الكاس

في تشرين الشاني

قال صديقي: ثاخذ من سرب حمامات وطناً او ثَاخَذُ مِنْ وجع منفيٌّ في الحضرة كل تقاليد الأعراس

ونزلنا خلف حصار الشارع، قلنًا لدُوات لا ترعى خلف غُيوم الصحراء، هِنَا يِسِكِنُ قَلِبُ الشَّرِقَ،

ولا قلت لن يسأل ثاقته، أين تخبئ مبسمها المذبوح

فتحث نافذة الشمس لنا جسنا فرخلنا ودخلنا كالفستق بين قشور الأحوال مرّ بنا الشاهدُ، والحافى ورعاة النجم، ونزلنا ظلبن على جسد مسفوح

للمشهد كنَّ سُكِّرَ هذا التجوال وبدأنا في رسم منازلنا تحت دبيب النملة، قالت من فرط حرارتها لا يسبقني أحدُ للرمل، وخدشنا، كيف خدشنا سهم جراءتها بالخيل وتركئا حارتها والخاتم في إصبعها يشهدُ أنْ غزال الكرة الأرضية، مات على جمهرة السهل لكنَّ الماجةُ في تشرين الثاني حُدِشتُ قامتنا بفراغ القهوة، إذ لا كاسَ هذا، أو كأس هذاكَ ترجرجُ حالتنا بالهيل

ولنا أن نسهمَ في تعليم الكوكب، کیف یمرٌ علی شمس حزیران، ولا يتنهد من عتمة ليل كنتُ أَفْكُرُ في تعميد الشكل الشعريّ يرمز أسطوريء قبل دُخوليَ في كهف النسيان،

ولكن قادتني قدمايَ إلى المنقي، فوجدتُ شبيهي، يسرقني من تفسي، وينادمني في الصحو، فقلت: صديقي الإنسأن يمرّ على وتري، ولهُ أن يعقَدُ ما شاء مِنَ الليمون على وترى ولهُ أن يسألني عن أخر مملكة عبرتها الجان

وصديقي ليس يكافئ غير حفيف

الشجر الإنسان!!

الطيرء

* شاعر اردىي

مشننا

ليس في يدنا هوي

من خطوة نمضك

محمود سليمان *

وجمرةٌ في اليد من بياض الحلم بيني وبين البحر ما يكفي فكم يكفى لكى يرد البحر خطوتنا وكم يكفى لكي نمشى بلا طرق والروح لم تمشى إلَى جهة

تمشى إلى أخرى من خطوة نمضى ومن باب الدعابة ننتقى مقهيً ها قد خسرنا الجولة الأولى

وطاولة

واصحابا

وتلعث

فمن با صبحتُ

منياصحب

تطرق بابسه امرأة

وتتركبه جوار النبع

أتعبهُ هويُ في القلب

في يدنا الذي في القلبقلشا سا قلتُ هل كل الذي في القلب حشيِّ من غبار حريق من يباس الروح يا قلبُ هل كل الذي في القلب مساءً " لم يـرد مشينا إذ عودتنا الربخ أن نمشي بلا أي اتجاه نقتفى اثر الحنين ولاحنين كأن للأيام دهشتتها العنبدة قليها الدامي مشينا من بياض الحلم للدنيا ومن مأض يدق الباب للمدن البعيدة للعصافير الجميلة للمقاشي " لم نعد " غير أنَّ الربيحَ صاعدةٌ إلى أعلى وأعلى القلب لم تكن الثريا کان ما بحوی لنا الترحال من قلق كاثت ملامحنا تثن

في يدنا الذي في القلب بلاأدني مواعيد ولارغبة وكان هواك منسيا كأعشاب من الفوضي وأحسلام بلا معسني وأيام بلا أدنسي مواغيد ولارغبة وكان هواكُ منسيا كأصداء من الذكرينمنتجها عبلبي ورق ونرشفها كما القهوه نجر الليل من ليل ومن حــزن ومن بهجأة فهل كشا كموج البحسر لاحول ولا قوة وهل كنا صباحات بلاصيح بلا شمعة نبرص الحزن جنب الحنزن نقطف صهوة اللحظة أما زلنا صغيريين نواجه هذه الدنيا بمانهوى ...أما زلنا نواجهها بسلا أدنى مواعبيد ولارغبة.

يشرب نار بهجتها والروح لا تمشى إلى جهة إلا لكي تمشى

إلى أخرى

مشينا ليس في يدنا هوي

🕸 شيعر من مصر



المثقف المقاول والخدمة المدفوعة



ميثر الحسيق الطاهر ليب في معرض بإسده لأباط التفقيق الحرب بين أربعة أمواج جربت وأجندرت في التفقيق العرب بين أربعة أمواج جربت وأجندرت في المشاهرة وزينهم في الراهن العربي من خلال مقالعة المعرفية به "الفاقة بالا مقافية المعرفية بالفاقة بالا مقافية المعرفية بالفاقة بالا مقافية المعرفية بالفاقة بالا مقافية المعرفية الماشقيق العرب الماسة المعرفية من من الأكثر لتعرباً من المشاهدة العربية ومن المؤلفية العربية ومن "

للشفف الملحوس وهو الذي دهتمه اخركات الاجتماعية والفكرية خلال الستينيات بوجه خاص إلى صياغة مشارع دائع عنها على الساس أن التاريخ بعدم إنجازها، وكانت مرحلته مرحلة صياغة اختميات الداخلية، أي تلك التي كان يتصور أصحابها أن مجتمعاتهم قادرة اثنا على إكارها.

والدوراً الثاني النقصة البرائالي: وأبرز مثنيه الهم ماض ملحمي.

واصلون البحث عن البحالة ومن حيث القوادة, وقو يديد والل محلقاً في الدائلة المعلقة بيستى إلى إنزالها إلى الإنس والله المسمى في حد المحلقة المحلقة بيستى إلى والزياق الثانيات المثلفة المسمى في حد المحلقة المحلقة المحلقة المحلقة المحلقة المحلقة بيستانيات المحلقة المحلقة بيستانيات المحلقة ال

أما الدوع أكبرين فهو القضف القطول وهو نتاج الورطة الليبرالية (أراسسالية: إنه الشقف التجريبي في سعود الليكن وقائضل الشكري القضل للفعل في حدوده ما يعتبره شعيلة فيه مجال الأسادي (إكساب فكن مذكل المبادرة ولكنه يعتم أن الأجري معلمون أن مبادراته امتطالية لذلك قد يسطر يعتم الراحة والمقدن ولكن الشاولة فريده في الالتين من ثقافة للبحاً إن كان منها إلى لقافة الرمان

وبحسب الطاهر لويب فإن الثقف القاول كان أول الواقفين على ركام لللحجة, وهو في ذلك, ويد نفسه في موقع للتصر في معركة لم يشارك فيها فاستعم انتصاره من مشاهدة هائية الأخرين ومع ذلك فهو البوم ليس التموذج السائد فحسب وإتما الأكثر حضوراً ونائيراً كذلك.

هذا التصنيف "الطّاهري" قد لا يلقى قبولاً عند الكثير من المُثقفين العرب، ممن ينتسبون إلى للدارس التي صنفهم بها لبيد، غير أنه تصنيف واقعى لا محالة، في ظل تزايد الإقبال

على خوارات الورشة الليبرالية ومخرجاتها اليوم, وهو ما أسفر عن تجعية أخرى غير تبحية للقعه للسلطة. فقد غدا اللقف مزوقاً للسلطة ويُحه بينني الكارها بشكل يبدو فيه للقفف متفوقاً على ثقافة السلطة في أفكارها.

وعدد النظر في تصنيف الخاطص (بيدب فإننا عُد بأن اللغة للقاول الوج و الخصور أد في الخصور أد و الخصور الدوم الأكثر حسابات والمبادات الأكثر حدد المسابات والبلدات الشكوية من أجاب السياسي ومان عنداً لصاحد الشكوية من أجاب أنسان المشكولة والمأدونة الشكوية من أجاب أرضال المشكولة والمشاكلة والمأكبة والشخافية، في مقابل أرضال لللفاف القاول بجهد المساعاة اللقافية التي كان مأمولا منها أن

أشبد السلطة وأسر القجوة بينها وبين قوائدها الجتمعية. أضل للشقف الماكية السياسية أمثل الشقف الماكية السياسية م أمثل للشقف الماكية السياسية عنها من قبل على عليه المناصبة على قبل المناصبة على المناصبة ال

مع مرور الزمن سيدمساه دور الثقف القاول ولكن إلى متي! لقد جوت للقفة المواهدة العابدة في مختلف مراحلها كل الاعابان، حجوب المقابلة على الاعابان المعابلة على الاعابان المعابلة وسابمة وقد مسابه الإسلام والخيال المعابلة والتحرير والمهاد إلى المعابلة والتحرير والمهاد تسفحة التقديمية والمعابلة مع تصاحمة التقديمية والمعرب في معابلة على المعابلة المعابلة المعابلة المعابلة المعابلة المعابلة والمعابلة المعابلة المعابلة والمعابلة والمعابلة المعابلة ا

أخلال الراهن يقود إلى تصاحد مشهد الاحتياج بين الجالبين العزلة الميسة ستراد حاجية المقنين مرفوان إلى والسياساتية والمسابقة بالمياسة بالمياسة المتوجه بحران استثناف من نوع ما ويا سيطلبون ثانية التحدات للدقوعة دون استثناف من نوع ما ويا سيطلبون ثانية التحدات للدقوعة دون منافضة للتدر إلا يعد اكتمال الإعمال لكن منالا يعنى فعدان العمل بجود مستقنين فاعلى ذون فدت على نوجهة النصاح أو الدساخ فوذ كان ديلا توصول إلى شهادت مأساوية.

* كاتب بياحث اردثي Mohannad94@yahoo.com

المرأة . . المعذّب قراءة جمائية في تجربتي علي محمود طه وعمر أبوريشة

امهددنسانه

يغرر البحث هي عبوالم الشعراء بحثاً شيضاً، تصدوه الزغية هي اكتشافا تجاربهي الموجدة الشعري وهي التجاربا التي تقدّم كل ما هو السائني باماتياز، ولا سيّما إذا كان البحث هي من تغذّي به الشعر وكانث زيد إلهامه هي تصوّر الشعراء إذا الدارة،

يسلًّ القمر، الذي يقيئي في بعض المنالام الرومانتيكة. حقاد يشمّ تجانب جباللة مترزة خصوصاً في هذا الميال، الدين عالج محور السراة بشكل جعله أصول التسمية التي توقيط بالشوسية على المائد المائد المائد المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة المناسبة عائدة المناسبة عندة وعلاء والله بالمناسبة في المناسبة عندة وعلاء والله بالمناسبة في المناسبة المناسبة للرومانتيكية كطريقة هنية وطاء الدين.

وقد وقع الاختيار، على دراسة الرؤيا الجماليّة حل المرأة لدى شاعرين لربما من المكن أن يتمّ تصنيفهما بين شمراء الرومانتيكية العربية على اعتبار وجود بمض الملامح الرومانتيكية في شعرهما، إلى جانب أنهما شديدا الارتباط بالكلاسيكية المربية الجديدة، وهما المسريّ على محمود طه ١٩٠٢- ١٩٤٩ والشامي عمر أبوريشة ١٩١٠- ١٩٩٠ وقد كانت الدراسة شراءة اعتمدت أولأ الموضوع في تحديداتها، من خلال مفهوم جماليّ تأسّس لدى الشاعرين حول المرأة وهو المنتب، بمنهج يقترب من المقارنة؛ لكنْ لمْ يكن الهدف من المقارنة إبراز التأثر والتأثير بين الشاعرين على الرغم من تقدّم الأوّل على الثاني وعدم استبعاد





die to

تَأْثُر عمر أبوريشة بعليٌ محمود طه، مع وجود التشابه الذي لمحه الباحث مرارأ: لكنَّ الشراءة لم تُهدف إلى استخدام عقليَّة السَّرق القديمة، مع عدم انتقاصها طيماً، وإنَّما وضعت نصب أعينها رصف اللومات المتشابهة وتدوّقها جماليّاً

الدأة.. المثب

المعذَّب قيمة جماليَّة خرجت من معطف التراجيديّ، وظهرتُ أوَّل ما ظهرت بشكلها المستقر كقيمة جمالية فلسفية مهيمنة مع المذهب الرومانتيكيّ، بعيث اقترنت هذه القيمة الجماليّة به فمُرف بها وعُرفت به (١).

وضي الشمر الرومانتيكيّ غالباً ما تُقيَّم المُرأة جماليًّا بقيمة المعذَّب ويكِون الشاعر أو الذات الشَّاعرة هي المعدُّب، وسيحاول البحث من خلال ما يأتي استجلاء تجلّيات هذه القيمة في شعر كلّ من على محمود طه وعمر أبوريشة لأنّ سيطرة هذه القيمة في شمرهما تؤكَّد من ارتباطهما معاً بمدرسة الشمر الرومانتيكيّ، وليست الدراسة تبغى أن تصنف الشاعرين أو أحدهما تصنيفا مدربيياً، على الرغم من الخلاف الداثر نقديا حول كل منهما من أجل التصنيف المدرسي لكل متهما بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية، إلا أن الدراسة لن تذهب إلى شيء من هذا لرفضها البدئيّ لتصنيف الشمر في مدارس واتجاهات وفق ملامح تبدو مسبقة الصنع، الشيء الذي ترفضه طبيعة الشمر ذاته، وهذا مَا أثبته هذا الفن عبر تاريخه المديد؛ على أنَّ تتاول الدراسة لهذه القيمة الجمالية سيكون من خلال ما يخص المرأة في شعرهما بصفتها المدب الأهم أو صنم المذب الذي ميده الشاعر أحياناً ورجمه أحياناً أخرى،

ومن خلال استقراء ملامح هذه القيمة هَى الشعر الذي تتاولته الدراسة يمكن القول إنه كان للمعذَّب فيه حضوران: حضور إيجاب وحضور سلب، أمَّا الإيجاب فذلك حين يُذكر الشاعر سبب العذاب وللعائناة ويصوره، وأمَّنا السَّلب فحين يذكر الشَّاعر الراحة والأمنِ والدفع وما إلى هنالك من أضداد المعذَّب فالحضور السلبيّ للمعدَّب يكمن في مبالغة التفاعل بهذه الْأَشْيَاء بحيث يوحي بأنَّ غياب أيَّ شيء من ذلك سيلقي به في الجعيم. قَعلى محمود طه حين يتحدَّث عمًّا يحرّكه حضور المرأة في خياله منّ نميم

القياب يظل حاضرا كسبب من أسيباب المنظرة إلى وجود المسسرأة كسعسذب فسى وعسى الشاعر

وسمو وراحة، وما يقدقه على الطبيعة من حوله من سعادة ويهجة يمثّل بذلك للحضور السلبيّ للمعذّب، ومن ذلك حين يقول (٢):

وترف روحي فوق انضاس الريى فلعلها نفس الحبيب الزائر حتَّى إذا هتفتُ بمقدمكِ الَّني واصخت استرعي انتباهة حائر وجرى شعاع البدر حولك راقصنا طربأ على المرح المنضير الرَّاهِر

فالغياب يظلُّ حاضراً كُسبِ من أسباب النظرة إلى وجود المرأة كممذَّب في وعي الشاعر، ذلك أنَّ الرومانتيكيِّ يرى في الوجود الخارجي مصدرا للألم والعذاب،

ويأمل في المرأة المنجى منه (٢): قبلةً من ثفرك الباسم تمعو كل مابي وتواريني عن الناس وعن دنيا العذاب وتنسّى القلب ما جُرّع من سمٌ وصاب قبلة تمزج أنفاسك بالقلب الداب لكنّ غيابها عن الحضور كما يتمثّلها يجمله هي عداب آخر ريما يكون أشدّ لأنَّه عذاب مركَّب، وهذا التركيب يجعله يدمن الألم، بحيث يرضي به، ويجد فيه ملاثماً لطبعه، وتفدو المرأة نتيجة لذلك ممذَّبةً هي حضورها وغيابها، يقول هي

'قلبي'(٤)· وعجبتُ منكَ ومنْ إيانكَ في أسر الجمال وريقة الحب وتلفَّتُ المُتكبِّر الصَّلف عن ذلَّة المُقهور في الْحرب يا مرَ كيف قبلتَ شرعتهُ وقتمتَ منهُ بزاد ماسور آثرتُ في الأغلال طلعتُهُ ورضيت منه بزاد مهجور

لقد وصل به المذأب حدَّ الشعور بانفصام الذات هراح يخاطب فليه وكأنه قطعة ليست منه، مجرداً منه شغصاً آخر يبدو كالتقيض له، أو تنقل مجرداً

من نفسه ذلك الشخص الذي يلعب دور

ومن هنا ينبغي أنّ تُدرِك خصوصيّة العلاقة بين للعذب والمدنب كما يراها على محمود طـه، إذ يجد فيه معلَّم الإبداع ومجلَّى الجمال، لولاه ما كان الفِنُّ ولولًا الْفُنُّ لِمَا كَانَ أَيضًا، فالعلاقة بينهما جدِليّة من النوع المقد البسيط شي آنِ مماً، يقول وفيه مزجٌ بين الطبيمة بوصفها الجمال البسيط والمرأة بوصفها مرآة الجمال المطلق (٥): لوُ يعلم الزُّهر سرَّ عاشقه

اهْرد تي من هواه بستانا إِذَا لَغَرُدِتُ فَى حُماثِلُهُ ومُنفَثُ فيه الحياة الحانا لكنَّه شاء خلقٌ مبتدع من هَنَّه المبقريُّ هَنَّانًا اراده شامراً قدلُههُ وسامه جفوة وهجرانا فليحمش الحسن زهر جنته وثيقصتي العمر هنه حرمانا ما كنتُ ثولاه طائراً غرداً ولو جهلتُ الفناء ما كانا

وهكذا يستطيع المنَّب أنَّ يستفنى عن موضوع المدنب/المراة، لينطلق وهق رؤاه، كما قيل عن المجنون قديماً أنه أجاب بعد أنَّ نادته ليلاه: إنَّ ليلي تشغلني عن ليلى: في حالةٍ تغدو أقرب إلى المازوشيّة، فيةول (٦):

يا من قتلتُ شبابي في يفاعته ورحتُ تسخرُ من دمعي وإذَاتي حرمتُ أيَّاميُ الأولى مفارحها هما تعمتُ بأوطاري ولذاتي فدعٌ هٰؤاديٌ محزوبًا يرفُ على ماضي لياليّ وانعمُ أنتُ بالأتي دعني على صخرة الماضي لملُّ بها من الصبابة والتّحنان منجاتي بحيث يتحول الموضوع من رضا إلى تلذُّذ، ومن عارض إلى طبع فيحصل إدمانَ الألم، بحيثَ لا يتصوّر وُجوده من

فدى راحتيك فلاد يلد له في هواك عدابُ السَّعير ويصير بهرب من جحيم إلى جحيم يرى هَٰهِه نميمه الأبديِّ، وسجَّنه الذهبيُّ ووجوده الحقيقيُّ المناسب، يقول (٨): آثرتُ ثي عيش الأسير ظمُ اطقُ صيراً وحِنَّ من الإسار حِنوني وإشرتَ ثي تحو السماء فلم أطرّ ورددتُ عينَ الطائر السجونِ ونزلت استدري الظلال فعفنني

حتى الغصون غدون غير غصون

هذلا تشغلها الثدات الشاعرة وضع المنظمة العربة بين الرضن والسخف المحارة بالإنهاء الحاول أن تجوب المطلقة وهم المطلقة على المسلمة على المسلم

واتاك ينشدها بمين سجين! ويدرك الشاهر الى جانب غياب المرأة كسبب هي تمنيه، سبباً آخر هو عدم مبالاتها به وقد القى عند قدمهها مقاته قهووه، وهذا ما يزيد من قوقد عذابه لكنّه هي الواقع بزداد لذة كلما زاد الأله،

> فيقول (٩): بُدُنتُ من مطف لديكَ ورقَّة بِحنْينُ مهجورُ وقسوة هاجرُ ونسيتَ انتَ وما نسيتُ وانّني لأميش بالذّكري تملّك ذاكري التي التراجية عن الأميان الكري

هَافُ الحياة على نواكُ طليقةً

لقد بات يعيش على شوت الذكرى/ الألم، ويشفق ضمناً أنَّ يمسّها شيء من ذلك هنا، ولكنه هي مكانٍ آخر يمان ذلك صراحةً، فيقول (١٠):

صراحة، فيقول (' '): برغم قلبي صبحت لا تقدمي وكان ما كان فلغ تسمعي الشفت أن تشقي وان تألي معي هنافدتك أن ترجعي وهذا ريذكر بموقت عمر أبوريشة الذي

سيقف معه البحث لاحقاً، حيث يقول هي نهاية موقف درامي (١١): نسيتُ ما بي هزّتني هُجاءتها وهُجَرتُ مِنْ حنائي كُلُ ما كمُنا

اثبردُ يؤذيكِ، عودي، ثنُ أهودُ أثا لكن مع ضارق وأضح بين الوقشين، فيلر، محمود طه يصدر عن قلبه في

لحن مع هداري واصحح بين الجوعدي، فعلي محمدر على يصدر عن قليه في موقفه ويلؤح بأنّ موقفه هذا من أجلها هي وإشفاقاً عليها من الشقاء والألم، أما أبوريشة فأنّ تفية الذات هي نصمه تعلم بشكل واضح على الرغم من الإشفاق المذيوم، إلا أنه يغتم الموقف بصرحة الأنا الواضحة: لن أعود أنا.

ولكنَّ علي محمود طه في عمله الدراميِّ الشعريِّ الرواح وأشياح بهدّم نموذجاً من المرأة معدَّناً أقلَّ ما يمكن أنَّ يوصف به أنَّه ساديًّ تماماً، يقول

على اسان بايتيس (۱۲)، وهي شخصية ادا مغاز الفتي بالجمال واديمه من رقيق الغزل واديث جنّة بالرحيق واديث جنّة بالرحيق إلى أن تحرّق إعصابة ويصرعه طائف من خبل ويصرعه طائف من خبل عنائد على فقة الهاوية

وايًا ما كان شكل السادية الواعية التي يقدمها هذا النموذج، إلا أنه على المستوى الجمالي يربط المدنب يقيم جمالية إيجابية آخرى هي الجمال والرقة، وذلك طبط مقترن بالحرمان الذي هو مصدر الوعي جماليا للمدنب.

لونكن الشاعر بوعي منه أو بغير وعي يظهر بدور الشاعل المعدّب، ويحت أن يقدم بهذا الدّور، هما احتقاله بترجمه رسائل تلك التي احتيك، وما محاولاته في التمبير عن دخلال شوق المراة ومشاعرها إلاً تلبية قيمه الرّغية المفتية بهذه الطريقة أو ظك، وقصيدة شمها شيء من ميازا(۱):

وحيدةً ويوحي بلا راحة ما برن موج طاغيات قواه تجري بي ألفنك كأرجوحة حيري بإقيانوس هذي الحياةً ابحث عنه وسدى ما ارى ابن حبيبي اين سارت خطاهً الم يعند أليه والم تيمم لين لاحق الليه والله عنداله المستنقط الليه والله عنداله المستنقط الليه والله عندالة المستنقط الليه عندالة

فبنض النظر عن الوقف الذي تقدمه هذه التجرية الشمرية، إلا أنها تؤكد من جهة أخرى علي أنّ الحرمان مميار من أهم ممايير المذّب كقيمة جمالية.

أمّا للمذّب مع معر أبوريضة فيشيُرْ يشهد جمالية ميشها في الوقت نفسه، وذلك ملموسٌ في عمل ماناته التي تمتنا في إطار العلموج إلى اللوخد من الذات/ المثامر، إلى الأخر/المراة إلى الكون الأعلى، ويظهر هذا العلموج للتوحّد في علاقة لمسية بالمثنّب ألامتها وغايشا والمرتعا وغايشا الفناء والاحتراق الصوفيّ نكته من نوع

آخر، يقول (١٤): ما بعدك يا أققي إذي منطق مشبوب الهمة ويحي ما لي الهار وما ما لي أهوي وأحمر الغيمة تتنافى بي إثر الغيمة لأطن جاحر علامة لأطن جاحر علامة

محترق.. من اسة دجمة

ولقائل أن يقول أين الأنثى هي هذا؟ كيف هذا ورائحتها تفوح ما بين الغيوم التي تتقاذف ذلك الذي هوى من العلاء، بعد أن هوى من تلك النجمة/المرأة العليا، بعد ملامسة أحرقت طرف الجناح فحسّب من لمسة تبدو أقلّ من الومضة، وراحت تهوى فتتلقفها غيمة/امرأة في إثر غيمة ومن شأن الغيوم أنها لا تطيق حمل ما هو أكثر من الحياة الكامنة في الماء؛ فهل الذات الشاعرة هي تلك الفراشة التي تطمح إلى تحقيق الذات عبر الفناء في النار؟ لكِن المفاجئ أن ذات أبوريشة مختلفة تماماً، فعلى الرغم من النفمة الصوفية الهادئة، إلا أنها تأبى الفناء، رغم اللذة الجمالية الواضحة في الاحتراق الناتج عن تلك اللمسة، فتفضل التهاوى والتردي على إلغاء الذات وفنائها .

ومع هذا الحضور الصّوفيّ للمعدّب
في شعر أبوريشة، فإنّ له أيضا حضورين
في شعر أبوريشة، فإنّ له أيضا حضورية
أوله عن للزارة (ه):
يوم أسقى من زاحة الوحي خمري
وموغ العباة عمواً شياً
وأرى توبة أدرًمان بعينيك
فألص علد أنمان إستان

لست انت التي أضمَّك بل دنيا

هتون وعالماً علوياً شما الدني يسمدت يدا ترى إذا غاب وجودها عنه بهذا الشكلة فهي راحة الوحي التي تمتذ إليه يغمر الوجود، وملهمة الشن، وسلوى الحياة، بل إنها لتقوص لديه كل الوجود الأعلى والأمنى

حالما يضمها بين ذراعيه. إنّه يدرك أنّ المرأة لهذا أحد أسباب كونه المحلّب، الذي لا يخرج من عالم المذاب، فيقول (١٦) : هُم والدنيا وما بينهما مُصحِم الحرّى والموالي العديدةً

فصصي الحري والموالي العديدة رحملة لتشوق ثم ابلغ بها ما ارتني من هراديس بعيدة طال دربي وانتهي زادي ته ومضى عمري على ظهر قصيدة فحضور الراة بحدً ذاته معذب للشاعر،

وغيابها ايضاً معدّب بل مبدّب من اسباب (يدانه المداب، هرورج على الألم ويندو على الألم، ويحلم بالألم ويستيقظ على الألم، يقول في حرمان"(۱۷): اليفري الأا وحدي القب في الرين طرفا يروح به الجمال ويرجعُ اسهو على ذكراك حتى النفي اسهو على ذكراك حتى النفي

متطلُّعاً؛ تهفى إن اتطلُّعُ بيني وبينك عاثمٌ ثمّ يُدنه شوقٌ ولم يبلغُ حماه تضرّعُ اقتات بعدك بالخيال وقلما دفق الظلام وما احتوانا مضجعُ ليلى! يكاد هواك يجرح زهوتي فتفيض بالألم ألدفين الأدمعُ!

ولعل ما هو أشد من ذلك وقعاء التحاهل واللامبالاة اللذان يلقاهما منهاء خصوصاً بعد أيَّام من الهوى والحبُّ خلتُ، فتتفجّر روحهُ ألماً، إنَّه لا يريد منها أكثر منّ بسمة تعيد شيئاً من النعمى تروحه التي عشش فيها الألم، وزادها عذاباً موقعها السابيّ اليوم، يقول في : (١٨) anu Yg

انكرتنى؟ وما زال عبق الهوى اهكذا ينحلُ ما بيننا مررت بي اليوم ولا بسمة ووهجهُ هي ثغريُ الدَّامي وتنتهى نعماء أيَّامي؟؟ منك تطهري أو الآثامي

وهدا ما يدهع بالشاعر إلى إدمان الألم والرضابه، بل ينقلب ذلك إلى تلذُّذ بالألم، فهذا طبعه الذي أصبح يألفه وراح يرفض الإشفاق، مع أنَّ العَدَابِ دَهب بكبريائه التي كانت أثمن ما يملك وأهمّ ما يميّز شخصه، لكنّه مع ذلك يتمسّك بهذا القيد الذي يجد فيه تحقيق وجوده كما يريد، فيقول في "لن أرمى به"(١٩):

> انا اقبلتُ عليه راضياً فانطوى في غيهب النسيان ذكرى ما تبقَى غيرهذا القيد لي إِنَّهُ عَمِرِي طُئِنَّ أَرْمِي بِهِ وجراحى ثم تزلُ تشتم قيدى بعدما غيّبتُ في عينيك رشدي وإنتهى في ذلَّة الغضران حقدي هَى بِقَايِا اللَّيْلِ مِنْ هُمُّ وَسُهِد لا أطيقُ السير في الوحشة وحدي

ثمُ ازل أسحب قيدي متعبأ

وعند هذا يكون مولد الفنِّ، حيث يتعوّل التَّلنَّذ جمالياً إلى تفنُّ بالألم والمذاب، ويتحوّل من أنين ممذب إلى نفمات دات شاعرة، يقول (٢٠): لا تسائيني ما ترجوه اغنيتي بعض المليور تفنّي وهي تحتضرُ لكنَّ كبر ذاته وسموَّها يدفعه إلى أنَّ لا يظهر خارجيًّا على الأقِّل بمظهر

الشقيّ المنكود، وليس هذا سلوّاً منه أبداً، بل على العكس تماماً، لأنَّ هذه الحالة كثيراً ما تخلق الانقصال بين الظاهر والباطن، وهنا تتعمّق المعاناة الجماليّة

التى تقدّمها التجرية الشعريّة غناءً كما

هي رؤيا أبوريشة، فيقول كاشفاً "سرّ السّراب"(٢١): لا تحسبيني سائياً إنْ تلمحى

إنُ تهتكي سرّ السراب وجنته في ناظري هذا الذهول البهما مُلُّم الرِّمال الهاجعات على الظما

ويطل عذابها يهاجمه في أكثر اللَّحظات سرورا، هما يكاد يغفل عنه للحظات حتّى بباغته، فيوغل في روحه ويقطع عليه أنفاسه ويزيد من صداه بعد أنَّ عرضتُ له شرية ماء يروي بها شيئاً من ظمأ استبدّ بروحه، فتمنعه بحضورها الغائب من ذلك، يقول في 'الطيف' وقد طالعه طيفها وهو يخاصر فتاةً في المرقص(٢٢):

على شفتينا ثار طيفك وارتمى وتسألني مابي.. فأخنق زفرتي وأرجع عنها حاملأ منك وحشتى حنائك أبقى لى بقية سلوة فأبمد وهج الشوق والعطر عثهما وارنو إثيها موجعا متبسما وهي خاطقي جوع وفي مقلتي ظما

ألوك بها الشهد الذي كان علقما لقد تحوّل الملقم شهداً هي هذا الظرف الشاعريّ، وتحوّل المذاب حلاوةً يحملها في دمه، هي حلاوة الوهاء على الجفاء

وأحيانا تشتعل فيه شعلة الرَّفِض لهذا المذاب لكتَّه يجد نفسه موجوداً فيه وبه، لا يستطيع حياة مِن غيره، فيأبى إلا أنَّ بيقى فيه، محاولاً أن يطفيٌ هذه الشمعة بدموع عينيه، ولكن هيهات، إذ بيدو أنَّ الدموع تزيد من اشتعالها، يقول في "هيکلي" (۲۲):

هو ذا هيكلي فماذا حباني تعبث فيه ذكرياتي فنامث فتلمُّستُ في دجاءُ مكاني بعد طول السرى، ماذا رأيت؟ وإذا شاء هزّها لأبيتُ ثمُ أشعلتُ عممتي ويكيتُ

ومرَّةُ أخرى يثور به هذا الإحساس، فيندو إليها وفي دمه شعلةً تريد أن تتهى حياتها، شمريّاً، علّه ينهي بذلك هذه السيرة من المذاب والألم الذي عاذاه من أجلها، لكنَّه يجد في النهاية أنَّها أولى بحياتها منه، وهو أولى بما فنَّر له من هذه الحياة، فيقول وقد حمل بيده ما ينهي حياتها وألمه (٢٤):

ما لكفيّ ترجفان? وما تندّمع انهضى انهضى فلستُ أطيقُ انت اولى بالعيش منّى فسيري يهمى بالرغم من مقلتيًا

الحسن تدوي أزهاره في يديّا واتركيني أطوي الحياة شقيًا وفي موقف شعري آخر تغريه أنثى، لا يهم ما تكون أو من تكون، بكلّ مفريات الدنيا من مال وجاه ومتمة و... لكتُّه يأبى كلِّ ذلك ويفضَّل ماذا؟ يفضَّل عذابه والله، بلُ ينعم به أكثر من كلِّ ما عرضت عليه، فيقول (٢٥):

وطلعت من حجب الفيوب وقلت لي أنا هيض آلام ووحيُ ضلالة أقتات بالجرح السخى وأشتهي اتحبني انحبني باشاعري ومبراب أحلام وقيرُ ضمائر ثو قَبَلتُ شفتًاي مدية ناحري

فهل ببدو هذا أقرب إلى المازوشية؟ يصبب الفصل في هذه القضية، خصوصاً لاعتبار مهم هو أختلاف العلاثق الثقافية والحضارية بين ما أنتج هذا المفهوم، ويين ما أنتج هذا العمل الفني: إذ إن الحكم بهذا يبدو أقرب إلى ما يمكن أن يمسمى بخلط الأوراق المتباينة، بين ثقافة ترى هي مثل هذا التعذيب للذات نتيجة لخلل نفسي مرضي صادر بالضرورة عن الحضارة التي أنتجتها، وثقافة ترى في هذا تسامياً بالذات في مراقي السمو إلى الكمال.

وعلى الرغم من ذلك يقدّم أبوريشة المرأة واعية لكونها الطرف القاعل في علاقة المدَّب، في نموذجين تظهر فيهما كالنادمة على ما كان منها، الراغبة في التكفير عنه، يقول في حوّاء (٢٦):

غابولن يرجع يا ليتنم يا ليتنى أطبقتُ اجفانهُ أشمر بالوحشة من بمده كم مرّبي والشّوق يزري به ما لي إذا ما زارني طيفهُ ئيس سواءُ بين اترابه أعطيته بمض أماني الحياة قبل الرّدى بالقبلة المُتهاةُ ولم يكنُّ لي شيه منُ أمنياتُ وتم يجد منّي إليه التفات أمسح عن أجفانيَ الدّامعاتُ كان يرى آئى أحلى فتاةً وهي هذه المحالة بأبي كبره أن يعود إليها شَمْرِياً، فيغيِّب الموت الشخصيَّة بشكل يمنمها من العودة؛ أما في النموذج الثاني فإنَّه يملنها 'عودي لوحدك لنَّ أعود أنا"، فيقول (٢٧): قَالَتُ: مَلَلُتَكُ انْهِبِ لَسِتُ نَادِمَةُ سقيتكُ الْرُ مِنْ كأسي شفيتُ بها على فراقلكُ إنَّ الحبِّ ليس لنا

حقدي عليك وما في هن شقائك غنى لكن عمد الرحيفة على وصبي منه، بيضلاف على عصود طاعة بيتحرل إلى الم ملائب فاعل المراة هي حالتين مؤترين، الأولى حين يزروها وقد الم بها المرض، هياتم يفروها ليس من أجل الحبّ بل يزعم يفيق (١/١): يزعم يفيق (١/١): بالأمس أن جث أبدي ما اكبيدم بالأمس في تحت الدي على الكبيدم وما رئيت لدمج عتب الزيف والنوم جلتك لا صباً ولا كلفاً ولا مهنت على جرح اعاليه

وفي حال آخرى باتبها وقد دعاها داعي الموت، فيدخل عليها فتحول البه انظارها الجامدة وكأنها، كما بدا له أن يقدّمها شعرياً، تعلن توينها عمّا اسامت إليه، لكمّ قابل ذلك بأنه لمّ ينطق بكلمة حتان، يقول هي "حافذ (٢٩):

بِلُّ للجمالُ الذي يِنْوَي آعزِّيهِ

قطمتُ أنه المدينا عقياً ويسربا عقياً ويسربا عقياً ويسرباً في الديناً والطبقات التنظير أواليا في الديناً والمستبدئ المنظمة التنظير المراقعة لم المراقعة المنظمة المنظم

وكلا المؤشين شديد الحساسية موقل الأهل الأهل الأهل الأهل الأهل الأهل المحلول مبدورة الشاعر، على الأهل المحلول مبدورة الشاعرة في منا المبدورة على المبدورة على المبدورة على المبدورة الشاعر الشاعرة المبدورة الشاعر الشاعرة على المبدورة بشكل مشتن كما المتعلد في ذلك المبدورة الم

سد.
على أنَّ عمر أبوريشة أو الشاهر فيه،
يبقى ثاوياً في نبيم هذا الجعيم، سادراً
في دريه مدى حياته، يبحث في الذهول
عن المدعو/كشف السنَّ رغم أنّه كان
مدركاً أنَّ النقص فيه عن بلوغ مقام حبّ

الأنثى، وغيليها عنه هو السببُ هيما هو هيه تهده الخراص وغيه الكورة به وتجعله يمي الرسود معنى، هقول (٣٠):
وليجوده معنى، هقول (٣٠):
ولم أكن فلك كلمة الكلك الكلك كلمة الكلك ا

المعتب والسامي

يظهر من خلال معظم ما وقف البحث عنده من مواقف عمر أبوريشة الجمالية ان قيمة المعدَّب لديه كقيمة جمالية متمايزة عن ما هي عليه عند علي محمود طه، فنفمة الجليل، أو إذا ما أردنا التجديد بدقة أكثر، نقمة السامي، التي هي القيمة الجمالية المهيمنة هي شمر عمر أبوريشة، القد تصدر السمو شعوراً وقيمة ومفهوما لاثحة القيم الجمالية، هي شمر أبي ريشة، بحيث بصحّ التوكيد أنَّ منظومة القيم الإيجابية، في هذا الشعر، لا يمكن دراستها من دون مفهوم المسامى" (٣١)، وهذه القيمة المهيمنة بدورها وأضعة الاختلاط بقيمة المذب وهـذا بـرأي البحث سـرّ النغم الصوفيّ الذي يشوب شمر عمر أبوريشة عموماً، لأرتباط كل من الجلال والمعدَّب في الوعى الجماليّ العربيّ-الإسلامي، هن حيث علاقتهما بالذات الإلهية، أكثر من ارتباط الجمالِ بالمذَّب في ذلك الوعي. وذلك أساسا لأن قيمة الجلال قائمة جمالياً على القهر والغلبة،

ويبدو أن هذه الثيمة الجمالية، إن صبح

يبقى عمرأبوريشة، أو الشاصر فيه، ثاوياً في نميم هذا الجحيم، سادراً في دريمه مدى حياته

التبير، تطبع شمر عمر أبوريشة بشكل عام يقرل في إفرست (٣٧) عام يقرل على إفرست (٣٧) عام يقار القرن لا يرتقي عليه الأرض في هوقها لأنت مجلى الأرض في هوقها فالتفادت تهذف إلى المسئل علمية على عاصب أفيا عاصب أفيا عاصب القابط معلى المشرق بيا عاصب المناف الشقيق وهرقها من خلارها الفشرق وهرقها من خلارها الفشرق وهرة على معلوية عشي وهرقها عن خلارها الفشرق وهرة على معلوية عشي المشرق وهرة على معلوية عشي المستدن وهرة على معلوية عشي المستدن ا

تتداخل في هذا المشهد التشكيلي عناصر عدّة، تبدأ من جماليّة التشكيلُ وتغوص هي أبماده التي تتألف من المرأة، إذ بيدا نصه بعنوان ثانويٌ "شوق المرأة الأرضَّ، ثمُّ هنذا التداخل الجماليُّ الذي أشار إليه البحث، بين ما هو جليل وسامٌ وما هو معدَّب، لكنَّ الجليل هنا أو السِمُّو يختلط فيه ما هو طبيعيّ بما هو إنساني، وعند هذه النقطة يختلط بما هو ميتافيزيقي أيضاً وهنذا الاختلاط الميتاهيزيقي ناتج عن الدمج الجمالي النذي أشير إليه سابقاً حمب رؤينا البحث؛ فالجليل الطبيعي وأضح في الجبل الذي يكاد لا يتناهى في الطول فيمصب الغيم على المضرق، وهي صورة تشكيلية بالدرجة الأولى تستحضر صورة بصريَّة جليلة، كما تتبغي الإشارة إلى أنها تستحضر موقفأ ثقاهيآ آخر جليلأ أيضأ هو صورة الجبل عند ابن خفاجة من شمراء التراث الأندلسيّ حين يقول: وارعن طماح النؤابة باذخ يطاول اعنان السماء بفأرب وقور على ظهر الفلاة كأنّه طوال الليالي مفكر في المواقب يلوث عليه الغيمُ سودُ عمالُم ثها من وميض البرق حمر اكنواكب أصحتُ إليه وهو اخرس صامتٌ فحدَثنى ليل السّرى بالعجائب

إن فالجائل بشدري إلى الوقت من مؤون: درائي تقافلي وجمالي تشكيلي ويتناسى هذا كله واستحضار صورة الأرض في الفلك بنظمها، ثمّ يأتي النجم الدكي كذر استخدامه كرمز من رصورة المدموّ في العديد من المالذج الأدبية فهو مترق في الهدد الذي يضني عليه منذا الجلال لكن ما يعقف من وطأة منذا الجلال ويحوّله إلى سمو هو اللطنة الطبيعي الذي يتميّز به التجم فيما إذا

هورن مثلاً بالشمس؛ ثمّ تأتى الزاوجة بين هذه العناصر جميماً عنياً وجمالياً، ليصوغ منها صورة تشكيلية متحركة ذات بنية عميقة، تؤنسن ما هو طبيعي بطريقة جمائية متميّزة. ههنا تقترب من الذهن أعمال هنيّة أخرى لممر أبوريشة تستطيع أن تقدّم نماذج متتوّعة لهذه الظاهرة التي يزعم البعث أنها تقارب التجربة الجمائية لهذا الشاعر، بشكل تستطيع من خلاله أن تقدم تفسيراً للرؤيا الجمالية التي تسود شعره بشكل عام. ومن هذه النماذج: رائعته (معبد كاجوراو) التي كانت المرأة أيضاً ثيمة طاغية فيها، ولا سيّما ثيمة المِسد والمقاربة المتميّزة بحقّ لأبوريشة في هذا المجال، إلى جانب النزوع التشكيليُّ الواضح فيها . وإسقاط هذه الصورة على المرأة/الأرض، من خلال العنوان الثانويّ الذي سجُّله أبوريشة، حيث يبدو فيها ذلك المزج الذي أشار إليه البحث فيما بين السامي والجليل والمنتَب، ثكنٌ علاقة المذب هنأ علاقة يغدو فيها الطرفان موضوعاً للتعذيب، حيث المرأة/الأرض ذات أليد المشدة، والسامي/الجبل المتطاول الذي ينعته في نهاية النص ب "شقيّ"، هذا المازج بين تينك القيمتين الجماليَّتين الذي يزعم البحث أنَّه أكثر ما يسهم في إضفاء ملامح صوفيَّة على تجربة أبوريشة الجماليَّة، وهي بعقّ تجربة متميّزة لا تفادر حدود الجماليّ والفنِّيِّ، جاء ذلك انطلاقاً من الوعي الجماليَّ العربيِّ-الإسلاميِّ الذي يقتضي أنَّ ارتباط هاتين القيمتين، الجليل أو

الأشسرالمسوفى فىشعرابوريشة ليسس مسرده إلى موقف أيديولوجي بقدرماهوتجرية جماليةبامتياز

السَّامي والمعدِّب يشكِّل إحالة ثقافيّة-جماليّة إلى التجرية الصوفيّة ترظف هذه الصورة طيعاً في إطار

جمالي من أجل صياعة موقف جمالي لريما يعيه الشاعر،

وإذا ما كان للبعث أن يحدد ذلك أكثر، فإنّ هذا الأثر الصوفيّ في شعر عمر أبوريشة ليس مردّه إلى موقف أيديولوجيُّ، كما يتحدث البعض عن نشأته في أحضان طريقة صوفية، بقدر ما هو تجرية جمالية بامتياز في التمامل مع قيم ومواقف جمالية في الدرجة الأولى يمكن أن توصف بأنها ذات امتداد ثقافي لا ببلغ حدّ الأبديولوجيا وحدّتها، وإنما كانت مقارنته مع على محمود طه سبيلاً الإظهار هذا أيضاً، لخلو ما قدّمه عن ذلك، رغم الرؤيا الفنية التي تكاد تتشابه في شيء من المالامح إلى حدّ ما.

VI-12 - TAT-3AT.

TTT TT1 4-4-14

Y1--1-17-ins. 1-17-17 YY-man TY. ۲۸ -نف. ۲۸۱.

٣٢-ديوان عمر أبوريشة: ١٣١.

٢١-الدكتور سندالدين كليب، التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة، مجلة بحوث

جامعة حالب، سلسلة العلوم الإنسائية، ٢٠٠٤.

TYV mint. 179 aug-17

177-aus- PAL

701 . ami-12

TA: Amir-TO

تستطلع جانباً من جوانب التجرية

الشمرية العربيّة، في مرحلة قد يخيّل للبعض أن تصنيفها ككالاسكيّة، هو تصنبف لا يخلو -إذا ما بقينا هي إطار اللفظ- من ظلم لهذه التجارب، التي حاولت واستطاعت أن تقدّم تجارب قد تبلغ حد القرادة مع عمر أبوريشة مثلاً، ولا يبعد عنه شأوا الشاعر المسري علي محمود طه . لكنَّ سعى البحث إلى تقديم

غاتة

نفسه من خلال عقد هذه القارنة بين هذين الشاعرين، ساعد على توضيح أكبر لأبعاد الرؤيا الجمالية التي تتميز بها تجرية عمر أبوريشة عن سواء من شعراء هذه الفترة. وريما نجح البحث في ملامسة هذه الرؤيا بشكل مختلف قليلاً حين عمد إلى الريط بين قيمتين جماليَّتين هي شعر أبوريشة ما كان لإحداهما أن تتوضّع إلا من خلال الأخرى. ومن خلال هاتين

ريِّمنا استطاعت هنه الدراسة أن

القيمتين نستطيع أن نقول: إن الملامع الرومانتيكيَّة استطاعت أن نتسرَّب إلى هاتين التجريتين الشمريتين عن طريق قيمة المذَّب الجماليَّة. لكنَّ هذه اللامع كانت أكثر بروزاً وتميّزاً في تجرية عمر أبوريشة الشعرية لأنه شأب بها قيمة جماليَّة أخرى، هي الملمح الأساسيِّ في شعره وهي قيمة السامي، بحيث غدت تجربته الشعرية تجربة فريدة بامتياز.

* اكاديمي من سورية

البواميك

احتظر الدكتور سعد الدين كلب، السيه الحمالية في العكر العربي الإسلامي، ورارة الثقافة، مشق، ١٩٩٧ ص ٢٠٦ ا سيوان علي محمود طه دار العودة، بيروت ١٩٩٩ ص ٩٩. 44-44 ane-8 AV 14

V9 ----7 TT . min.

۱۱-«بوان عمر أبوريشة، دار العودة، بيروت، ۱۹۹۸، ص: ۲۰٤ ۱۲-دیوان علی محمود طه:۲۱٦.

507 : amis-14 ١٤-ديوان عمر أبوريشة. ١٨٢-١٨٣ MT-TT - - 4-4-10

1.1 - aug- 17



الفطاب التنويري والريادة الروائية يُّ رواية حسيب كيالي (مكاتيب الغرام)

نبهاسليمان،

مسيب كيالي إلى الرواية إلار مجموعتيه القصصيتين (مع الناس / ۱۹۸۰) وأخيار من البلد . (1900) وقد جاعت رواية كيالي الأولى (مكانا) ، في سيان الولاية العربية العربية ، مما يشرب الفرام عام ۱۹۵۰ () ، في سيان الولاية الثانية للرواية العربية ، مما يشر به ابراهيم المازني، وتعزز مع ينجيب محقوظ بعد ما غادر بدايته في الرواية التاريخية بالتزامن مع بواكبر عبد الرحمن الشرقاوي وسهيل إدريس وحنا مينة ويوسف السباعي واحسان ميد القدوس.

وقد يكون من الفيد أن يشار هذا إلى السلمة المعروبة هي الحولاة الأولى السلمة المربوبة هي الحولاة الأولى عشر الربية في نهاية القرن التلسين، وذلك على يد فرنسيس مرائن وأممان التلساطلي وهكري المسلمية وهي المسلمة التي تضاهرت مع وهي المسلمة التي تضاهرت مع خما المسلمة المني تضاهرت مع خما المسلمة المني تضاهرت مع خما المسلمة واللينانية، واللينانية، خاصة خاصة المسلمة والمراقبة واللينانية، خاصة خاصة خاصة المسلمة والمراقبة واللينانية، خاصة خاصة خاصة المسلمة المني المسلمة الم

بانتشار الولارة الثانية بعد عقود، جاست في معروبة تجربة معروبة تجربة معروبة الرواية التاريخية، إلا أن البشارة جامت مع روايات شكيب الجارين إنهم. ۱۹۲۷، وإقدار المهود، ۱۹۲۹، وأرقوس شرب به تلا من ان هذه البشارة لم تتمزز به به تلا من روايات خير الدين الأبيوبي جادت باكرود خنا مهنة عام ۱۹۵۶ وياكورة حسيب خالى ما 1920 وياكورة

والأمر كذَّنك، لم تنهض هذه الباكورة

أو تلك على أماس روائي عربي مكين. والمكس صمعح فيما يثملق بالأساس الثقافي الذي تتلامم فيه بصعد تجرية حسيب كياتي يغامه الآداب والنفون الفكوية الأوروبية، فضلاً عن الأساس إنشاراًي العربي، وستجاو كل ذلك رواية (مكاليب الخرام) كما تجلوها تجرية حسيب كالى الإنداعية علمة.

يضدر رواية (مكانيب الذرام) قول الكلت: أنا والق من أن الظلمة النا. الرواية حال الكلت: هنا بعث نقشي بعد عليه المناطقة عنه المناطقة من نقشي كلنا من أدار القدرون، وتتعلق جميعا كلنا من أدار القدرون، وتتعلق جميعا سافه، ولم هدا ما أغراني بكانياء، يعلن هدا المصديد وخية بكانياء، يعلن هدا المصديد وخية تعرر المراة كرافعة للتعرر الاجتماعي، ولان كان الكانب يوجز في التصديد (رصالة كرافعة للتعرر الاجتماعي، والتمات تتأسس في

الخطاب النهضوي (يساره بخاصة) وهيما كان منتصف القرن المشرين يتفجّر به في سورية على يد الجيل الشاب الذي ينتمي إليه حسيب كيالي، مع شوقي بفدادي وحنا مينة وسعيد حورانية وعبد المعين الملوحي ومواهب كيالي، وسواهم ممن يحفُّ بهم من سبقوهم للتو ومن واكبوهم أيضاً، مثل نـزار قباني وعبد السلام العجيلي وعلي الجندي.، وهيما يتعلق بحسيب كيالي، ينبغي الالتفاف إلى أنه أوكل سرد (مكاتيب الفرام) إلى المرأة، تعبيراً عن الطموح إلى الأنوثة التي تسرد بلفتها وترى العالم بعينيها، مقالبةً ما تأسست عليه من سرد ولغة ورؤية الذكورة، وهنذا ما تتهض به دلال بنت الدكتور حسين التي تسير الرواية بحسب ذاكرتها واستذكاراتها منذ الطفولة في بيروت إلى ما تلا في دمشق. والزمن بالتالي يتصاعد في استقامة، ولا تفتأ الرواية تطويه وتضرده بمثل هذه العبارات: (ولما كبربًا ، وأخذت الأيام تكر ، ومع مر الأشهر ، وفيما بعد ، ومرت أريع سنوات...) ومن النادر أن يعتور ذلك أرتجاع (في تلك الأيام القصيرة) أو استباق (وفيما بعد . فيما أعقب من أيام . هذه فكرة جاءتني فيما بعد ..).

إنها سيرة دلال التي تتشقي بسيرة البرهاء وسير دميلاتها وعشاقها، مها أسرية المجتمية اسرية المجتمية معلم خمسينية الترقيقية على مطلح خمسينيات القرن المردن فرنت الروايا، قريب حد المواتة على الروايا، قريب حد المواتة على الروايا، أي إنها بمثلية شهادة على الرواية بد الاستقادات وتتلاما عن يبيو علها المسينا، أيس لأن شغه الرواية يبيو علها المسينا، أيس لأن شغه الرواية كيير، بل الهن ذلك الرواية كيير، بل الهن ذلك المياتي من تصوير الشخصيات، لا فرق كياب من تصوير الشخصيات، لا فرق كياب من تصوير ولا بين شخصية، عابرة وأخرى محووية.

لله مي دلال في طفراتها البيرولية. وبالأحرى مومها الجرا الصغير فؤاد. وبالأحرى الصغيرين . في محكاية الماشقين الصغيرين . والتي ميغممها إنسارا الله على المنافقة كتابة الرسائل الغرامية للماشة كتابة الرسائل الغرامية للماشة كتابه الرسائل الغرامية لبنا مونة غاداتها المواهدة وحين تلقت من دسائل هؤاد الجوابية، وحين تلقت من دسائل هؤاد الجوابية، وحين تلقت من دسائل هؤاد الجوابية، وحين تلقت من دسائل منتجه إلى موادت تكتب من تشخيل ما تشغيلها المنافقة المحاسبة ومنافقة كتابة المتخيلة وحين تلقت منتخاطة ومنتخاطة ومنتخاطة

élae élan

الإشارة إلى الرسائل (الكاتيب) مع إشارتين ثاليتين، ليرتسم عنوان البروايية . وأولى هاتين الإشارتين تأتي فيما كثبت دلال المراهقة من مكاتيب لفريد الناقدى فى العطلة الصيفية التي باعدت بينهما، حتي ضبط شقيقها رسالة (مكتوباً) فضريها، أما الإشارة الثانية فتأتى بعد سفر فريد إلى باريس، وانتظار العاشقة للمكاتيب التي لن يرسلها الساشق، وقد انطوت الرواية أيضاً على الإشارات التي ترسم عنوان رواية حسيب كيائي التالية (أجراس البنفسج الصغيرة)، ففي المكتوب الأول الذي كتبه فريد لدلال مقطوعة شعرية تتحدث عن "غرام البنفسج بنسمة الصباح وقبلات الندى". ولقارس الأحلام الذي تحلم به دلال "الصوت المتكسر الذي يذكر

في أسرة دلال تتميز شخصية الأم التي قاومت الانتقال من بيروت وخاطبت زوجها: "بدك تاخدني إلى الشام بلد الملاينات والمصموص والحمر والموت". وكانت الأم تخرج ليلاً متبرجة، ولها مشيتها الخليمة، وتدخن في نهم... ويكل ذلك هي نقيض الأب الذي يغضُ عنها النظر، وسيكون لكل ذلك أثره البليغ هي نشأة دلال وشقيقيها، فزين المابدين الذي ضريها غارق في قراءة الروايات الغرامية وهي كتبه ذات النساء غير المتسترات، وسوف يخفق في الدراسة، ويبني علاقة مع امرأة كانت (تصاحب) الإنكليز والاستراليين أيام الحرب. أي قرابة ١٩٤١ ، والأم لا تعترض على الملاقة، رغم قلقها على السمعة، ومن احتمال زواج أبنها بعاهرة..

بأجراس البنفسج الصغيرة".

بالتطوية دلال منذ الطفولة بالتطوف والمفوح الملطان فرجوسية لان نقتا تضاعها الحياة المنصية والناطقية والثقافية والعلمية. لقد الثهمت بعد محص السرطيكا (الهيئة المرحلة الإبدائية) كل ما كتبه بيسف السياميا وسهيل إدريس وووايات الجيب.. وسوف بغيض الاستذكان إلى ووايات إحسان عبد القدرس والتفلولي ويكذا الفازائي لأحزان الفارس دوغريد وحبيبته كانون، والتهدات فرتر وستغين والمجنون والمي وترويم وجوليت وسوطهم من شافاة ما كانت دلال تقرأ، ومنذ بداية مرامقتها كانت دلال تقرأ، ومنذ بداية مرامقتها كانت دلال على غرار ما وسعرار ما ورجل ما ورجل ما وحرار ما وسعر



ملهها يوسف السيامي من شن قصنه (الأفناني الفائلية). كانت مولمة بالوميية (الأمنانية) كانت مولمة بالوميية (الكمائية) وتتنقى دروين البيانو عند والمحمل أله إنفاني في مرسة الفنيسيمكانية الفنيسيمكانية الفنيسيمكانية مصمن فرامية تقراما على مسيفاتها. وها هو ما كايه الصديفية المنافية منافية المنافية المنافية

لدلال في المدرسة معلمتها السمراء الشابة التي ترعى تميزها، وكذلك مدرس اللفة المربية الشاب المتحرر الذي سمى تلميذته بالمتصوطة الصفيرة. وبالسغرية التي تميزت بها كتابة حسيب كيالى الإبداعية وغيرالإبداعية، ترسم رواية (مكاتيب الفرام) مدرس التاريخ "الكهل المروف، ذو النظارتين السميكتين والشامة الواقفة الجامدة كالعصاء أشدر أهل الأرض على إسلامناء غنيمة باردة إلى النوم"، ولثن تبدل الأمر على دلال التي تدرك أن الدلال طبع فيها، من المدرسة المختلطة هي بيروت إلى مدرسة البنات في دمشق، فقد باتت "عميدة الصبايا الحيات كما تصفها نعمة لأستاذها فريد الناقدي، ثم تأتيه بقصص دلال، فيكتب مملقاً: "أنت في حاجة إلى من يفير لك هذه النظرة الغبراء". وهنا ننثأ سلطة الكاتب المتقنّع بالرواية، إذ تدرك دلال تآمر الأستاذ فريد على نعمة بنية الوصول إلى صاحبة القصص، فتقرأ مثلاً: "لعله كان يقول في نفسه" أو

نفرا: "ثم إنه استيقط من الحكاره"...
وتشترك الالرفي القارضة من السكاد
التراقية تعدل أنه عليها يسحب وينشين
واقه لم يكن عشرياً مع شعة. لكن
البل امتطياده مريسا، فهو شاعر،
والأنب مستبلة الشعايين كما يرى
الإلساء بينما كان ما يزريج فسول
خلال "هو معرفة معنى الشعايين كما يرى
مثل أجنس جمرفة معنى تشتيغ على
مثل الجنس جمرة المشعراء وأربابه
مثل الجنس جمرة الشعراء وأربابه
الشرن الجميلة،

قبل فريد كانت لندلال وهي في الثالثة عشرة تجرية مع أجير السينما: كان من الطبقة الماملة، ودلال تحدرب عرضا بالشروق الطبقية، ثكن ابن "الطبقة العاملة" تنجّى من دريها، فجاء فريد الذي يدرس الحقوق ويعمل في الصفحة الأدبية من جريدة الندى، إضافة إلى الدروس الخصوصية، ومنذ اللقاء الأول، ينصّب فريد من نفسه أستاذاً للفِناة في الكتابة وفي الحياة، كما سيفعل جل عشاقها القادمين. وسيكون الحوار المتمصرح غالبا مجلى تلك الأستذة والتلمذة، سواء على الهاتف أم هي مقهى الشلالات والشوارع ومكتب الجريدة وبيوت المشاق..

يحكم شريد علي الفتاة بأن تمزق قصصهاء ويعدها بأن يكتبا أشباء جديدة. كما يعدها سأن تعرف قصة حياته من أشماره التي ستتوالي في الرواية لتضيف لفة أضرى إلى لغات الدرواية، وهدذا ما سيتبين من هاته الأشعار، ومن سائر المتناصات الشعرية والمُنائية، المربي منها والمترجّم، أما شاعرنا فسرعان ما يتكشف عن الذكر المتملك الغيور، حين تقص دلال عليه قصتها مع أجير السينما فيجن جنونه، وتلح في استغفاره حتى يغفر، وقد جئت المأشقة المتفوفة من عشقها الرسوب في الشهادة الإعدادية، وتراجع حماستها ليوسف السباعي وأقرائه، لتميل إلى من كان الماشق يقرأ ثها من إبداعاتهم وهو يقمرها بالقبلات والأحلام: عمر الخيام وغوركى وتشيخوف ويديم الزمان وتوهيق الحكيم.. فالعاشق الذي يصدح 'أذا لا أريد أن أفرض عليك آراء ممينة يكفيه أنه سيكون العاشقة روحياً كي تستطيع أن تميز الصحيح من الزائف، وقد كان الماشق يصدح بذلك كي يزعزع إعجاب دلال بحسني الزعيم . قائد الانقلاب المسكري الأول في سورية عام ١٩٤٩ .

وليهتك الديكتاتورية وسجونها التي زجت بالشباب فيها . بيد أن العاشق يقول بعد أريع سنوات وهو يتأهب للسفر هي منحة دراسية إلى باريس: "لم أستطع أن أخلق منك دلال التي أردت"، وما ذلك إلا لأن سفره أحزنها، وهو الذي يصدعها "انا لا أسافر إلا لك، يجب على أن أدرس". وهنا تتعطف الرواية انمطافة مباغثة يراوغها الإقناع، وإن كانت ستبدأ تناقضات وتعقيدات شخصية دلال، مما سيتوالي طوال الرواية. فالماشقة التي هرعت إلى بيت السافر . حيث والنته تمسخر من بنات هذه الأيام اللواتي يجرين خلف الرجل. ستلاقى شقيقه الصعفى سليم، وتشكو انتظار (المكاتيب)، ويريكها كلامه الظريف فيجعلها تضطرب في 'حشاشة الحشاشة'. وبعد أن تصدع سليم بما علَّمها أخوه من الحب، وبأنها أصبحت تحب الحب، وبنأن الحب نعمة لا تستطيع العيش بدونه، إذ بها تجلجل بشعار 'الحب للعب' وتتقض على الرجل المبهوت: "أنت يا أستاذ سايم تعجبني. تشبه فارس أحلامي الأسمر". لكن سليم ليس شاعرا، وهو يخاطب دلال تنحن مثل الأخوة"، ويحسبها رخوة وضميفة. أما هى فقد رأته يحدق فيها بمذوبة ولهضة، ويرميها بالنظرة التي لا تقهر نفسها. وإذا أنا أجدني بغثة أنتر يدي منه وأثب على رقبته"، نقد أطاشها عبق الرجولة الكاسر، ويهنما ياويه السؤال كيف أخون أضي تنعته هي بالحمق، وتتساءل: "من قال لك خنه؟ ومن قال لك إنني أحبك؟، كما تتمته بالغباء لأنه يشك في أمانتها، وتعلن بقخامة أنها خلقت للإخلاس والعهود، وأنها لم تحب إلا فريد، لكن طرة سليم الماصنية تعجبها، وتأتى زلة اللسان لتجلو الأعماق: "أتصدق أني أحب سواك، سواه يا مجنون؟ وتندهع: آحبه فيك وأحبك فيه، بل أحب واحدكما في الآخر، أحبه.. أحيك فيحكم سليم: "بهدلك فريد وانتهى الأمر". وتنتأ الذكورية من جديد حين يحكم أيضاً "ما أبشع أن تتفلسف النسوان". غير أن سليم لن يعبس دلال في غيرته كما قمل "الآخر"، فقريد صار الأخر، بينما فتح سليم لدلال القفص الذهبي، وضمُّها إلى الجريدة في ولادة لها جديدة: تنسخ، تطبخ، تعد القهوة، تصفى إلى أنياء الراديو ونتقل.. وعبر ذلك سينقض عليها مرة الآذن أبو أحمد كالبازي، يروى لها أشياءه البسيطة، بينما

كان يختلج في قلبها حنين غريب إليه، يندهع مثل سحابة العطر فيلقه ويضمه بين تضاعيقه. عاطفة أبعد مما صنعته القبلات الجامحة التي غمرني بها منذ

لكن هذا الآذن سيظل عابرا، بينما تبدأ سبّعة العشاق المثقفين تكرّ منذ يُنقل سليم مريضاً إلى مستشفى الأصدقاء، فتصير غرفته منتدى أدبياً، تزين جدرانها لوحات غوغان وفان جوخ وبيكاسو ولوتريك، وسيصول ويجول في المنتدى فرسان الصحافة والشعر والفلسفة والمسيقى والعشق، تتوسطهم دلال.

هوذا غييان الصباغ الطالب الجامعي الذى يدرس الفلسفة ويحمل الأكورديون ليمزف للمصبة (قطعة من روميو وجولييت لتشايكوضمكي، مشلاً)، وهو المتيم بابنة الخمس عشرة سنة، مما يثير سخرية العصبة، وقد أضاف غسان إلى لغات الرواية نفته الفكرية المتفاسفة. وهي واحدة من محاورات العصبة يبدو هذا الشاب قناة الكاتب في النقد، حيث يشخص أن همة الكتاب الأن تتصرف هي الأدب الماصر عن روايات الحب الصرف، إذ لم يبق لهم ما يقولونه بعد ما قاله شكسبير في روميو وجولييت وهكذا فقد أصبحت قصة المحبة تروى من خلال رواية الحب المتطورة، الأبدية التطور، فهي، الحبة، طوراً حادث عارض، وطوراً حافز على عمل أو دافع إلى بطولة، ولكنها ثم تعد هي يومنا هذا غاية في حد ذاتها". ويتساءل غسان عن سر معبة العصبة لتشيخوف وغوركى وشتاينيك الذين أسهبوا في الحديث عن الحب، لكنهم ، وهنذا هأو المسر ، كانوا يفتشون عن حياة أسمى، لا عن حب أسمى، وهي كل ما كتبوا كان بُلمح

> أضاف غسان إلى ثفات الرواية لفته الفكرية المتفلسطة، وهي واحدة من محاورات العصبة يبدو هذا الشاب قناة الكاتب في النقد

منبع للضوء، مهما يكن لونه، يشق دروب

لقد سبق لدلال نفسها أن عبرت لسليم أن الحب امتراج خلاق، وهي هناك كغمان هنا، يبثان رؤية الرواية / رؤية الكاتب للحب، مثلما سيلى البثُّ في اللقة الرواثية وسواهاء عبر محاورات شتى بين المصبة التي تتبأر حول دلال. طسامي الحوراني، الناقد الأدبي والفني الذي درس في فرنسا، يسوق ما يسوق ظى الموسيقى والمرأة والسينما، بينما توقّع للفته لازمة (في فرنسا)، وقد كتب سامى لدلال على دفترها "أنت نفرتيتي القرن، بل أكاد أقول بياتريس التي خلقت دانتي افتفجري على أهل الفن، لأنك إلَّم تفعلى اختنقت بأنوارك، ويبدو سامى سائحة للصداقة التي حرمها منها سليم. فسليم الذي يرى أن "المرأة عندنا مشوهة هي القماط" ويفترض أن العلة قد تكون هي 'الطينة' يقابله سامي الذي يرى أن "مجتمعنا الراهن مرقع من حقيقتين" فلا هو في الشرق، فتقر المرأة في بيتها، ولا هو في القرب، فتحرر المرأة من مركب النقص الذي غرسته القرون في نفسها. والمشكلة إذن ليست مشكلة امرأة، بل هي مشكلة أمة. أما دلال التي تشبه النساء بالطبيعة كلانا ينطوي على لفز فقد جملتها تجريتها مع سليم تتشكّك في أولاء الشبان الذين يريدون أن يخلقوا مجتمما أفضل وتتساءل مسنتكرة الهكذا تُعامل بنات العرب المسكينات؟". فسليم كان على علاقة بصديقتها سلوى لقاء المال، كما ستكتشف في دفتر مذكرات الصديقة، وحين تواجه دلال سليم بذلك يدعي أنه ما كان يفازل سلوى إلا لأن فيها شيئاً من رائحة دلال، ويستغفرها، فتغفر له، لكن الروح كانت حيناً هي حاجة إلى "الصداقة البريثة الوادعة، وحيناً إلى الحب المنيف المتأوم، وآخر إلى الأمومة، الأخوة، الرهاقة، النخ". وهكذا تمضى دلال إلى سامى دون أن تضارق سليم. وسامى يفح: "أنت بعض الشيء، جورج صاند، كليوباترا، بل أنا أفضلك عليهما"، ويضمّ أنها فتاة تسبق عصرها، وأنها أهل للمسرح والسينما، وينقص مدججاً بكل ذلك على شفتيها، فتقبل عليه بجسدها، ويصير بيته "ملكها"، ويسوؤها أحيانا أنه لا يسألها عن علاقاتها مع غيره، وآنه بخيل وحيسوب، ثم يشي بها لسليم الذي يضربها ويصمها: سخيفة مجنونة بلهاء فاشلة ماثمة.. بل يصدخ بأن الحرمان



هو "الذي أنطقنا كلنا بمديحك". وإذ تواجه سامي بوشايته وتصب غضبها عليه، ينزلق كلامها على جموده كالماء على جمند البط، ولا يدافع عن نفسه، بل يعلن أما لك غيري، ويصدمها بأنها أعطت كل شيء فلم تظفر إلا بالغمز والضحك، ويدعوها إلى أن تثق به ليخلصها مما يبهظها، فهو يكنُّ لها مزيجاً من الصداقة والحب من الإعجاب والإكبار، ويتوج ذلك بقوله: 'أنت في حاجة لي، بقبعي وحكمتى، في حاجة لإنسان أتيع له أن يتحرر من عليقات مجتمعنا

ضي الآن نفسه شامت لدلال علاقة أخرى مع الشاعر روحي المفتى الذي هتف لها "أنت لحن لم يقيض له العازف"، ويعدها بأن تكون اشماره لها وحدها، وهو الذي

الشرقي السخيف"،

يدعو إلى أن تُخترع أوزان شعرية جديدة يقلُّ فيها التطريب، ويعلن أن طريقته ستكون بداية عهد جديد في الشعر. وهنا على المرء أن يتذكر كل ذلك في بداية تجرية الشمر العربي الحديث في مطلع خمسينيات القرن المشرين. أما دلال التي تتقلب من حضن إلى حضن، ظهى ممثلثة بأنها لسليم جسدا وروحاء ولكن 'ماذا أصنع إذا كان الناس كلهم يمبدونني؟" ، لقد حسبت أنها وقعت مع روحي على صديق يقهمها، وسأمي هو أيضاً صديق، لكن الجنس حاضر طي كل صداقة، كما مع سليم، وهكذا ظلت روحها كما كانت "تطلب الطموم الأخرى" التي ذاقتها مع الصديقين اللنين صارا شفلها الشاغل، دون أن تقطع علاقتها بسليم. إلا أن التجربة التي عرفت أيضا الآدن (أبو أحمد) من غير المثقفين، جملت دلال تحكم أن من هم مثل الآذن من المساكين البؤساء الفعلة، خير من المثقفين، وقد بلغ بها ذلك أن كرهت الرجال الذين ينظرون إليها كما ينظر العبد إلى شهرزاد توهيق الحكيم. فبينما كائوا ينظرون إليها جسدا جميلاً، كانت تتوق إلى من يراها روحاً جميلاً. وإذا كانت دلالِ قد رأت في روحي وفي سامى صديقاً يفهمها، فهي (ثقرٌ) إلى سامي، لأنه . بحسبانها . يريدها واحدة من النسوة القذات هي التاريخ، من آمثال المركيزة دورامبوييه وصدام دوكامييه وسواهما من اللاثي خلقن فنانين وأدباء.



لقد كان سامي . بحسبانها . يريد أن تصنع هي جيلاً جديداً، لكنه حين تطالبه بإعلان علاقتهما، يطلب التريث، وسوف يصلها بمجموعة من الفنانين فيعلقها منهم المسرحي عدنان السنداني، بينما تصل ما تقطع مع سليم، وتعيده إلى (الصواب) فيعود أكبر حبا لها، وبينما تلح على روحي الشاعر أن يبقيا على (الصداقة البريثة) إذا به يناجيها "لك من تفتحك للحياة ما يجعل منك كوليت بلادنا"، كأن لم يكفها أن تكون على يد سامى بياتريس ونفرتيني وجورج صاند وكليوباتراا وللشاعر الني تراه دلال روحانيا مثلها، إذن، أن تقبله وتهمس له كما همست لسواه: (حياتي)، وقد صارت تتميخ له قصائده، وتخدمه في صمت، وتباشر سيطرتها على حياته.

بمثل هذه (الصداقة) ممارت دلال بمثابة خطيبة نسامي، ولكن ما زال في الرجال حولها من ينتظر دوره في عشقها. فالصحفي سليمان الجدور يبكي بين يديها، ويعشرف لها أن حياته بدأت تحصل على معتى منذ بدأت هي تتردد على الجريدة، فتكافئه بهنفتها "أنا أحبك يا سليمان". وعدنان السندائي الذي أوحت له نتمثيلية، يعبر لها عن إعجابه، فتسمعه كلمات مشجعة، أما رثيس تحرير الجريدة، فيعلن أنه سيصنع منها صحافية كبيرة، وغسان يؤلف لها رقصة مرحة ويسميها باسمها، وهكذا لم يبقُ إلا جورج الزيات، فيصحب ذكرياته

عندما كان حمالاً في المرفأ، قبل أن يتماملي الأدب. والازمته: 'لما كما في اللاذفية". ويصخب الطبقية والالتزام هيما يقول، تميل به غواية الشابة التي رسبت فى البكاوريا . رغم عهدها بالتفوق - جراء عشق العاشقين.

تبدو شخصية دلال عبر كل ذلك ترجيما لصدى شخصية روائية أوروبية، بقدر ما تتجذر في الجتمع قبل نصف قرن. وعلى أية حال فقد كانت سيرتها الروائية كاشفأ ثقافهأ واجتماعها لذلك المجتمع، سيبلغ نهايته بمودة الماشق الأول طريد من باريس محفوفا بزوجته الفرنسية وأينه. وسيكون لشاء دلال الأول به شجارا بجمل دلال تصرح ضد النكورة التي تحاصرها وتحترق هي غوايتها: "هؤلاء الرجال كأن ليس في الدنيا غير دولتهم (" . لكن الصلح بينها وبين فريد سيعقب الشجار، بينما

يعلق سليم بشابة تحتقر أسرتها وترسم. ويخطب سامي ابنة خالته، لتنتهي سيرة دلال بالخيبة والمرارة: 'لقد كفرت بكل شيء وما أنا إلا أنثى معذبة". وفي هذا المَالُ ترى أمها الأول مرة بالفة القبح، فهل كانت ترى نفسها في غير مراتها، وهي التي يمضّها السؤال: 'لماذا لا يخطبني أولئك الذين يتباهون بحبي؟".

إنه نداء الزواج الذي ينتهي إليه الطموح بالملاقات الحرة. وبالنداء تنتهي التعرية الرواثية للذكر بمامة، وللمثقف بخاصة. وقد تعززت هذه التمرية بالشخصيات النسائية الأخرى في الرواية من زميلات دلال، واللواتي يسبقنها إلى الزواج، لترى نفسها (حائرة باثرة). فتلك هي سلوى التي تعلمها دلال الحبء وتثلك هي نعمة التي توالى نجاحها حتى الجامعة، بينما كان رسوب دلال بتوالي، وقد جعل زواج نممة من أستاذ جامعي، وما صار من بیت . عش، كآبةً سوداء تطبق على صدر دلال، فيخيّل لها "أن الشمر والأدب والتمثيل أساس الشرور كلها في هذا العالم المخيف المعور".

لقد واصلت رواية (مكاتيب الغرام) عبركل ذلبك الخطباب النهضوي التنويري، كما فتقته وعمقته برؤيتها التقدية. لكن ريادة الرواية ليست فقط هي هذا النظر النقدى للمجتمع، وحيث كانت أيضاً تعرية الديكتاتور في شخص حسنى الزعيم . والذي كان الكاتب قد خصّه بقصته (الرياض السندسية) كما



كانت تمرية الوظيفة في شخصية والد نعمة بخاصة..

إلى ذلك، جاءت ريادة (مكاتيب الشرام) الفنية فيما ثعله أكبر وأهم مما تبلور ضي: اللغة بخاصة. فقد تلونت لغة الرواية، وبحسب المقام، بالشعرية . نسبة إلى الشعر . كتصويره للضاحية البيروتية بين أدغال 'إذا غطست الشمس في البحر زعفرتها بألبوان أخادة ، وهذا مثال من كثير حين يتعلق الأمر بالطبيعة أو بلحظات حميمة في دخائل النضوس، حيث تتلامع مضردات فريدة مختارة بدقة وبخبرة لغوية كبرى، كالفعل (زعفرتها) في المثال المسابق، أو كما في: (مرطت شفتيها . شقرقت الملمة

. نتهانف . الأصداء المنيِّ ..). وبالمقابل تتلامع المفردات القادمة من لغة الحياة اليومية، مدواء بالمامية أم بالقصحي المسطة المندغمة بالمامية، كما في: (تصنع عروسة بالزيدة والمرملات) حيث مفردة عروسة بمعنى السندويشة، أو في (يشمّع الخيط) بمعنى يفرّ. وعبر ذلك تأتى صور فاتنة وجديدة كما في قول دلال: كقد أنضرتني الشام ولحسنني كما تلحس القطة صغارها، فتفتحت كالورد البري".

غير أن الإنجاز اللغوى الأكبر تحسيب كيالي في هذه الرواية، هو التهجين، مما قد بدأ بالتعقق في مجموعتيه القصمصيتين اللتين سيقتاها، وما سيتوالى في سائر إبداعاته، حيث تتلاقح الفصيحة والمامية، أو تتفرد العامية بالمقام، ومن أمثلة ذلك الكثيرة، مخاطبة الأم لدلال الطفلة التي تتشهى صبيق أمها عريسا: "يوه، على قامتى انشالله! هـدا نصراني يا عين أمك، لا يجوز لك"، وفي شجار والدي دلال تلملع الأم: أعمري راح نحس بنحس في خدمتك وخدمة أولادك"، وهنذه هي اليصارة العجوز تخاطب أم دلال: 'قدامك طريق، وهوق راسك بشارة، تصلك بعد دفيقتين أو ثلاث، لا أدري أسبوهين، لا أدري شهرين! فيه واحد يريد لك الخير. بدك تدخلي بيت ما دخلتيه في حياتك، وتجتمعي مع ثلاثة أشخاص". وقد بدا مثل هذا التهجين اللغوي واحداً من سبل تعدد لغات الرواية حسبما يقتضى المقام الوصفى أو الحواري، وبما يخصّص



الشخصية ليكون لها لسانها، فتتحرر من لسان الساردة أو السارد أو الكاتب اللابد خلفهما والمتقنع بهما. ظهذا والد نعمة يخاطب دلال بما يرسم عالم الوظيفة: "عندي هي معيتي يا ست راسي خمسة موظفين. إي ستي طول النهار فاعدين لقراءة المجلات والروايات الفرامهة، والخناق حول ستالين ومصدق وضراب السخن.. وأنا مثل حمير الحجارين، لا أرضى البائع ولا الشاري".

وهذا سليمان المجدور حين يقص على دلال قصته مع الرسم أو حين يغازلها أو يمازحها، فيوقع للفته بهذه العبارة ًإِي تَشْبِرِي عَظَامَي ۖ أَوْ بِهِذَهِ الْعِبَارَةِ "بِا تشكلي آسي". ولجورج الزيات الذي يقلقل القاف ولا يعرف الهزل لغته هيما يقرأ متهجماً على المصبة من مقالاته السياسية، أو فيما يسوق من آراء، كقوله "أنا أعتقد أن قوام الحياة ومغزاها هو النضال في سبيل غد أفضل" أو كقوله معلقاً على لوحة الشابة الفنانة التي عشقها سليم أخيراً "والشن يحبب أن يكون متحيزاً، أن يلتزم.. *. ويبلغ الحرص على المواجمة بين الشخصية وتساتها حد مضارعة الشفوي، كما هي لثغ والدة دلال حين تزجر صديقها فتصير حرف الراء غينا "فشفت" أو في ثثغ الطفلة حين تفنى "خروش إثمه ثعدى" هيصير حرف السين ثاءً.. لكن الأهم أن اللغة الرواثية تتعدد وتتهجن بما تكتب هذه الشخصية أو ثلك، كما في موضوع الإنشاء الذي تكتبه أميمة الشافي . أصفر زميلات دلال. عن الحرية والشحرور الذي لا

يغرد إلا بعد أن تطلقه، وكذلك فيما كتبه فريد لدلال إثر لقائهما الأولى وفيما كتب سليم وسليمان في جريدة (الندى) بعد سفر فريد إلى باريس، حيث تتوقد مشاعر الأول، وتخز سخرية الثاني من شعر فريد ومن الديكتاتور، فنشرأ في تعليل سفر فريد؛ آنا لا أشك في إعجاب شاعرنا بدولة الرئيس الزعيم! قد يكون السر كامناً في هذا الإعجاب، يهرب من البلاد لينشد الأجانب الفاظلين الملاحم التى نخوصها". وأخيراً، وليس آخراً، تطلع لغة أخرى في دفتر مذكرات سلوى عما تقرأه في مجلة الروائع، وعن برنامج ما يطلبه الستمعون.

وكما بدت الرواية تفكر هي نفسها كرواية حب بديلة، وهي تتقد بلسان غسان روايات الحب أو تضرب مثالاً بما حقق منها تشيخوف وغوركي وديكنز، أي كما بدت الرواية تلعب لعبة الميتارواية، تلعب اللعبة عينها بخفاء أقل، وهي تفكر هي استثمار المامية، عبر نقد الساردة دلال للكوميديات الإذاعية الكتوبة بالعامية، والتي لا تقتبس من الناس تجاريهم وآراءهم بالاحتكاك المباشر بهم، هَإِذَا بِهَا "تشعرك بِثغرات لِعل منشأها كون الحوار والعقدة أحياناً قائمين على المفارقة المضحكة التي يحسها السامع عندما تفاجئه اللغة العامية المفرقة هي عاميتها"، وهي هذا المقام يتسرب مفهوم الكوميديا الذى ترومه دلال، بالحديث عن عامية الكوميديات التي 'حينما تسمعها تضحك كأى لعب بالألفاظ. ولا أدل على ذلك من أن تكرارها يتركك جامداً، وأحياناً مقطب الوجه قاتماً. ثم إنك إذا ترجمتها للفة أخرى، ماذا يكون من أمر عقدتها وهوامها؟". إن الكوميديا بحسبان دلال ينبغي أن تقوم على المفارقة المركبة هي الطباثع، وهي تدلل على ذلك بمسرحية تشيخوف (السدب)، وليس يخفى أن دلال تغدو لسان الكاتب، مثلها حين تتحدث عن المثلين الذين جمعها بهم جورج الزيات وعدثان السندائي، والذين يلحون على الخلق الفني هي بلد "شوهت أذواق أهله تفاهات فريد الأطرش وزوزو نبيل وكوكا". ومثل ذلك أيضاً دعوتها إلى البدء بالمسرح الجوال، وما تسلق به دلال المثقفين كلهم جبناء، المعضلة لا تحل بالقراءة، المثلون والكتاب خونة يخافون على سمعتهم فيما يتصل بالرأة". ويصل ذلك إلى ذروته حين تجزم



لقد تعزز الإنجاز اللغوي في (مكاتيب الفرام) بالتأثير المسرحي القوى في الحوار، ويلعبة التناص التي لا تهتأ تلعبها، ابتداءً بالفناء. هـ دلال وسلوى تفنيان مشلا (يا غزيل يا بو العبا) وتغنيان (يا زهرة هي خيالي) وسليم يفني (ع المائي يمّة ماني)، وتحتشد في الرواية المتناصات الشعرية من قصائد فريد التي تنادي ما هو متداول من قصائد حسيب كيالي نفسه، وكذلك هي

ترجمة قصيدة بودلير (الرحيل)، وما تحفظ دلال من الأغاني الفرنسية، وإذا كانت بعض التناصات تأتى رشيقة كما في قصاصات الصحف التي ترسِم المناخ العام في البلاد، فهي تأثي أيضا مبهظة، كما في قصيدة شريد (الغد) أو في المقطع ألمأخوذ من رواية يوسف السباعي (ردت السروح)، أو هي تلخيص عدنان السندانى لمسرحية بطولها ستشأرك دلال في تمثيلها، كأن لم يكفها أن عملت في الجريدة أو بدأت تكتب، فكان عليها أبضاأ أن تمثل!

كما وسمت السنضرية المجموعتين القصصيتين اللتين سبقتا (مكاثيب الفرام)، كان الأمر ممها ، سوى أن السخرية لم تقم هنا على المفارقة أو الطرفة أو النكتة، بل جاءت حيناً طابعاً لشخصية رواثية ما، وأحياناً وسيلة للتعرية التي هد تبلغ حد الهجاء، وقد تبدى ذلك كما رأينا هي شخصية والد نعمة، وهيما ساقت دلال من مفهوم الكوميديا، وفيما انطوى عليها ما كتبه سليمان إثر سقر هريد إلى باريس، هنال من الديكتاتورية وهو يدغدغ الشاعر السافر، وقد ثلا مثل هـذا النيل مـن الديكتاتورية في تصوير النمر في نادى الضباط وفي سواه، ليبلغ مثل هذه الصورة للبلاد كما علَّمها فريد لدلال، حيث دنيانا "في هذا البلد المعقد الضائع قائمة على كثير من الركائز المزيفة، فدمشق بلدة المطاعم ويا ثيل يا عين وسماورات الشاي، بلدة ما فيها حتى مكتبة عامة. بلدة ما فيها مسرح دائم". وقد لعبث اللغة لعبتها



بلسان دلال في إنجاز السخرية، كما في تصويرها لملاقة صديقتها نعمة بالعلم: كانت قادرة على أن تمد لسانها لنيوتن، وترفس أنشتاين على معنته، وتدحرج هاراداي من سطح بناية كسم وقبائي وكنثك هي سخرية دلال نفسها من كتبها المدرسية، فكتاب القواعد المسكين انتبذ وحيداً "هقيم هي وحدته مهجورا، مضمولاً به، مثل جمع مكسر، تقتله الحسرات بما أزعج الحبيبة، وأرقها هي الليالي الصافية.. وكتاب التاريخ الشيخ ذا اللَّحية الطويلة البيضاء، والبلاهة المقطعة والثرثرة التي لا تنتهي.. يحمل عكازته ذات المقد ويطلق ساقيه الهزيلتين، لا يلوى على أحدا أما كتاب الحساب فقد أكل عشرين عصا مضروبة في عشرين.. غير أن حاصل الضرب، ولا يملم الشاعر كيف تم له ذلك، صار ألماً من المصبوات، وإلى ما تقدم هي تمرية المثقف، هو ذا أخيراً وليس آخراً سميد الخص يقلد لغة غسان الفنان والمتفلسف، هيخاطبه بمدما اختطف منه ليلاه تاجر من البزورية؛ كنتُ منشفلاً بدراسة الذات طيما وراء حدود المرقة. مندغماً مع الكون.. تخلّص نفسك من اللصوق باللاسؤال؟! العمى في قلبك". على هذا النصو توفرت لرواية (مكاتيب الشرام) ريادتها على مستوى الخطاب التلويري النقدي وعلى مستوى التهجين اللغوى ولعبة التناص. وقد نال من قيمة هذا الإنجاز الفنى غير مرة ما كان من خروج الكاتب من مكمنه تحث لسان الساردة إلى سطح اللسان. كما نال من

هذا الإنجاز غير مرة ما احتشد في الرواية من فائض فكرى، وبخاصة ما يتصل بالموسيقي الكلاسيكية مما جاء على لسان عدثان السندائي أو ناظم صدقي أو سامي الذي بلغ طموحه حد مخاطبته لدلال بأن تجعل الجمهور "يسمعون هي قصصهم الهنية يرويها لهم راويهم في قهوة ركيكة من ضيعة منعزلة، نتفا عابرة تفسر شهرزاد كورساكوف والدانوب الأزرق الجميل لستراوس والبولونية لشويان.. ثم انظري كيف تتفتح أرواحهم". ويذا . يتابع سامي بيقين محكم أن الجمهور "سيقذف بكل ما ميّع طريد الأطرش وخنّث محمود ظوزي ويهدل كأرم محمود وحتى أنبا والمعذاب وهواك، إلى جهنم الحمراء ويئس المسير. وسوف يمود حسيب كيالي إلى الموسيقي

في روايته (تلك الأيام . ١٩٩٧)، لكنها الموسيقي المربية هذه المرة في شخصيتي الأستاذ عمر والحائق عبد الحميد. ومن الهم أن يشار هنا إلى ما طور به حسيب كيالي لعبة لليتارواية من رواية (مكاتيب الفرام) إلى رواية (تلك الأيام) حيث تحاكم الشخصيات الكاتب المرحوم على ما تقدر من خطئه في دوافع عبد الحميد وهـو يتحول من الحلاقة إلى الموسيقي إلى الطب، وكذلك في خاتمة الرواية التي تقدر الشخصيات أنها أرعبت المؤلف هلم يجرؤ على كتابتها.. وقد كان حسيب كيائي سباقاً إلى هذه اللعبة التى سنتهض عليها بعد سنين رواية حنا ميثة (النجوم تحاكم القمر). لقد طوع حسيب كيالي منذ بدايته القصصية، فالروائية، وطوال مسيرته الإبداعية، اللغة اليومية للارتضاء بالجوهري في الإنسان، وللكشف عما يتصل بين جوانية الإنسان وبرانيته المجتمعية، متجنبا ما عده لوكاتش الأسلبة اللغوية حيث تكون المغالاة في الكتابة بلغة الحياة اليومية. ولثن كان نصيب الرواية من إبداع حسيب كيالي ظل ضئيلاً . حتى أو أضفنا إليه ما هو من التوفيلًا، مثل (دعوة إلى الجنون) . فقد كانت تهذا النصيب الضئيل ريادته، كما كانت له علامته الفارقة في تطور الرواية العربية.

(١) دار الفارابي ، بيروت.

* روائي من سوريا

فلسفة الضحك

رجمة وإعدادمدني تصري،

يرركي المؤرخ اليوناني بلوتارك أن المألاسفة اليونان الدنين كانوا يرافقون أنكسندر الأكبر كثيراً ما كانوا يواجهون في طريقهم نشاكا مفوداً فيلهقون عليهم أسئلة ومنها هذا العوال، "ما الذي ظهر أزلا، أهو الليل أم النهارالا بهجيمه أحد هؤلاء النشاك قائلاً، " إنه الثهار لكنه لم يسبق الليل الا بيوم واحد". والدليل على ذلك أن المزاح والعكمة متعايشاً من منذ العمور الغابرة، والا لكان شهة رشاة ولا عمل سليم على الإطلاق!

> أرى من هو الإنسان؟ أهو وضعه المنفسب الذي يعيزه عن ياقي الكافنات؟ ويصار أم هو يعض براعة الأمساع في مسارسة القبض على الأبياء؟ على الأرجع! أم هو هي الكلية؟ وأ اسفادا أم هو الضعك، بالتاكيد، عدا هو الإنسان، عدا هو

الضعائ، ومثله الإيتسامة كما يصفها المفكر آلان Alain هي الخسحات حين يدرك اعلى درجات الإنتهائن، من ناحيته يقول المفكر شامفور إن أحسوا يوم في العمر هو اليوم الذي لا تضحاف هيه ". أما المثل الهندي



القديم فيقول 'إن الرجل الشاب الذي لم يبك قط رجل متوحش، والمجوز الذي لم يضحك قط رجل لا عقل له".

التنصعاف لأن حياة، والفكاهة لأن وجود. لهم واكتر من حياة ويجود فهو لمن والقويد والمستقبد والمستقبد والمستقبد والمستقبد والمستقبد المستبية ويرجع المستبية المستقبد المستبية وتحجب المستقبد المستبية من حجوب مثلما يحدث عندما نشاهد من علم المستقداد من علم المستقداد من علم المستقداد من علم المستقداد من علم المستقدم من عدم المستقدة والمستقدة من عدم المستقدة والمستقدة والمستقد

وليس غريبا أن تعني كلمة Yele هي لغة قبائل البامباراس الإفريقية 'ضعلك" و'فتح' معًا.

العقل البعيد

السالاي لاما، الزعيم الدوحي لبلاد التبيت كليراً ما يُطلب منه التعدث في فيتحدث بكلمات ترثيغها استسامات ميريضة. أمام الفندالية الفرنسية للبوذي التبيينية (نسبة إلى إلهم الثبت الولوثية تحديث (1947) بهذه الجملة قائلا: أما التلاماة للخيرة في أنه يلبني أن تكوي التبيئون، بديخة في أنه يلبني أن تكوي عقولنا سعيدة، وأن نتقن هن الارسام". التبيئون، برجه عام على الارجيح، هم عمل الارجيح، هم عمل الارجيح، هم من الارسام".



قتد الشهر الدالاي لأما بايتماماته المريشة التي يُفي بها كاماته دالما. المحدد التي يقد المي ي

طرح آحد المسطقين ذات يهم
على مممم الرقصات موريس بيجار
منوالا عن أسباب أزمة العالم الماصد
والحطيل التي يمكن أن يقترجها،
والحطيل التي يمكن أن يقترجها،
وقاجاب بيجار قائلا: "لا يسمني أن
وقاجاب المناقة في مقا القضائه أو أوتزح
حلا لكن ظأتها أن النضساء مفينه الأن
أنضحك أمية مجاء، اطالمتحلك يجعلنا
منحك الليطة، وهناك ضحك المعطة، وهناك شحك المعطة، وهناك شحك المعطة
وضحك المعادة..، "الهن هذا الشحك الدي هم
وضحك الحكمة، وهذا الشحك الدي هم
هن ضحك الحكمة، وهذا الشحك الذي هم
هن ضحك الحكمة، وهذا الشحك الذي المعادة..."

يمكن أن تسميه منجل الفياسوف. أما الفيلسوف برغميون فإنه برئ "أن التضعف حالة قطيعة في الطقعات. في وأكثر منه فيضاء فيأن الضحات. في رأي الخماصة، المعاقف، مسافلة محرّزة رأي تحريرا من قبيد محين) تولد من الشك مصدري اللاسفان، من الشك المتحرور عن أومرسون Add مع في المنافق المنافقة في رأي هذا المنافق المنافقة ا

ضمكة الحكيم

الشماك، طرقر ريبهي للحكة، حتى أن الفيلسوف العيني قلديم كونوشويسي كان يوسي كل من شاء أن يدرك هذه الفضيلة السامية بالقهقية (التي عشرة مرة كا يوم، والحال أن التقاليد الطاوية العينية القديمة كانت تصور الخالدين الثمانية في حالة من للرح الصاخب، طلا شك أن حالة من للرح الصاخب، طلا على خالة لذارك الإحاقم،

وتتجلى لنا حرية الحكيم هذه، الناتجة



عن نهاية مسار طويل بعد جهد جهيد، في نظرة هذا الحكيم للعالم. في ابتساماته وفى فكاهته. فهى الإشارات الظاهرية لشراء جواني بديهي. من اللافت أن الحكماء يشتركون جميعهم مى غبطة الحياة نفسها، تلك الغبطة التي تزيّنها ابتسامات عريضة، وقهقهات مدوية، فوجوههم مشمة، ومتألقة بسعادة الكائن المتحرر من كل قيد وصفد. لقد عرفتُ شخصياً عدداً من 'اللامات' (أي الكهنة البوذيين) كانوا بشاغبون ويقهقهون ويهرّجون مثل الأطفال، ولن أنسى أبدأ درس التكشيرات التي كان يلقنها لنا أستاذنا تايسن ديشيمارو Taïsen Deshimara، والتي كانت تمثل جزءا من موادنا الدراسية الرسمية، هذا الأستاذ لم يكن يُعلمنا بل كان يربِّينا، وكان يلح على هذا الفرق ما بين التعليم والتربية. الفكاهة والضحك ومجرد الإبتسامة الخفيفة هي التي تتيح لنا كسر القوالب الجاهزة، والكوابح التي تضمها عقولنا المبرمجة التي تحوّل أفكارنا إلى أفوال مأثورة جاهزة.

خيلاء النيلاء

في كتابه "إمم الوردة" يؤممن الكاتب الكبير أمبيرتو إيكو قصة روايته على تصاؤل شعبي منيك كيراً ما آشار قال الكثير من الـالاموتيين: "هل المسيح ضحك يوماً". فيما وراء هذا السؤال تُعْلَرُ مسألةً الفكاهة بشكل عام، وممالة

الضعال في العرف المنيعي بشكل خاس. الماذا كانت المنيعية، وهي ديانة "الفيحلة التي يدوم والمسادة الأبدية، قاسية دوما تجام الضعاف الذي معتبره موؤسرًا اللاهمال الفاحش؟ هل هو تأثير الفيلسوط الويائي أرساط الذي كان يرى هو المنحك تكشيرة المبح، وعدرا للذب والليلقة"،

ومع ذلك فقد كانت سلطة الكنسية دوماً تنصح ضي بعض الحقب التاريخية بعدم الضحك في فترات التكفير عن الذنوب والتوبة، مثل الصوم مثلا. كان سانت لويس، Saint Louis، مثلا، لا يضعك يوم الجمعة، صحيح أن السيح لا يضحك في الأناجيل، لكن هذا لا ينني أنه لم يضحك في حياته قط، كما يضحك البابا. لا أتصور لحظة واحدة المسيح متكلفاً ومفرطاً في الجد، اللهم إلا إذا كانت الفكامة عند من يقوم الإيمان عندهم على الخوف والفزع والوجل، تهدد بقتل الخوف عندهم، ومن ثم تجرّهم إلى قتل إيمانهما إن الذين يقوم الايمان عندهم على حب الآخر، وما أكثرهم، قد فهموا حق الفهم أنهم كلما ضحكوا أكثر افتريوا من الرب أكثر فأكثر، القديس الكثيب يظل قديسا

الفكاهة مدورة من مدورة الخالقياً في الفكاها الفكاها الفكاها والخالقياً في خلال المجاهدة فيه المناسبة في المناسبة المناسب

الن المأخذ الذي يمكن أن تأخذه على المنافضة التوليدة هو تنها الحياداً جم متناطقة هو تنها الحياداً جم متناطقة ومتجودة، وتصليلة، ينعل منطق اللازنتاقض الأرسطوطاليمسي، ويشكل الخوف من المفارقات التي تشكل، من علم المنافضة التي تشكل، عنما من المثال المتكر، فقصب الفيزيائي جون تشارون James الأستاذ الجيد هي المقامنة الجيد هي المقامنة



ينبغى أن يكون دائماً غرباً. لكن الذي يحدث، مع الأسف، أن الكثير من فالاسفتنا الموظفين، الذين يرددون الأقوال المأثورة، ويداهمون عن الآراء الجاهزة، نراهم في غالب الأحيان، متوترين، ونادرا ما نراهم مفتبطين، وبالتالي فهم بذلك أبعد ما يكون عن الحكمة.

في عهد أسرة 'تانغ' Tang الصينية كان رئيس الوزراء تلميذا لعلم في مشهب بوذية "شان" Ch'an, وهي شكل من أشكال البوذية المعروفة في الفرب باسم البوذية زن *bouddhisme Zen . ذات يوم طلب هذا التلميذ من ذلك الملم قائلًا: أيها المعلم، هل لك أن تقول لنا كيف تمرّف البوذية الخيلاء؟ (أي الزهو والفرور)"، ضردٌ عليه الملم بلجهة طبها كثير من الإزدراء قائلًا: ما الذي تطلبه منى هنا، أيها الأبله19". فاغتاظ رئيس الوزراء واحمر

وجهه، فقال له الملم عندئذ "عفواً معاليك، هذا هو تعريف الخيلاء!". كلمة 'خيالاء '، أو زهو، كلمة قلّ استعمالها عندنا في الغرب، في أيامنا هذه، لم نعد نقول هي الغالب: "إن ظلاناً عنده خيلاه" بل نقول "هالان عنده الكثير من الأنا" (أي الأنانية). الكلمة اللاتينية "إيغو" ego صارت هي الموضة هي أيامنا، منذ بضع سنوات.

في أسطورة الفرال Graal كانت ابنة الملك جميلة جداً، كما كنْ جميلات كل أميرات الحكايات الشعبية التلقينية. لكن هذه الصبية لا تضحك أبداً. ظمن سيزوجها أبوها، وهو واحد من الحكماء؟ سيزوجها لحكيم مثله، طبماً؛ ومَنْ هو صاحب الحظ تُرى؟ إنه الرجل السعيد الذي يعرف كيف برسم الإبتسامة على شفتيها، ويبسط أساريرها.

الضمك والوت

من الصعب أن نتصور حاكماً بيغشي الموت. إنه لا يخشى الموت لأن نقيض الموت ليس الحياة، بل الميلاد. هي إحدى الحروب في الهابان غزت القوات الثاثرة مدينة من مدن الملكة، وعلى إثر هذا الفزو فر جميع سكان المدينة، وكذلك الرهبان، ولم يظل في المدينة سوى حكيم المدينة، وكان رجلًا عجوزاً. وحين علم قائد الجيش بآمر هذا الحكيم ذهب إلى



اميرلو ايكو

صومعته، لكنه ما ليث أن هوجيء بالبرود الذي استقبله به ذلك الملم الكبير، فقال له ذلك القائد: هل تعلم أنك أمام رجل يمكن أن يشطرك إلى نصفين بضربة سيف دون أن ترمش له عين؟" . هرد عليه الحكيم الشيخ قائلا: وأنت، هل تعلم أنك أمام رجل مستعد لأن يُشطر إلى نصفين دون أن ترمش له عين؟". هصمت القائد بعض الوقت ثم أطرق وانحنى

إن الرجل المرتبط بالضعك رجل متيقظه بالمنى اثذي يمنحه الشرقيون لهذه الكلمة. وهنده الصحوة صحوةً محرَّرة، أي أنها خلاصٌ لصاحبها. مثل هذا الرجل يتحرر على الخصوص من الخوف من الموت. عندما سئل رامانا ماهارشي Ramana Maharshi وهو حكيم من حكماء منطقة مبادراس Madras هي الهند، والذي غادر جسده عام ١٩٥٠، "أين سندهب بعد الحياة" أجاب قائلا: أين تريدون أن الهب؟". كان يطلق على هذا الحكيم، منذ طفولته، لقب "جيمان موكتا" jivan mukta, أي حرّاً حياً"، بمعنى أنه كان ميتاً بشكل من الأشكال. كان ماهارشي عبارة عن ابتسامة دائمة. تأملاته وابتساماته هذه كثيراً ما طبعت بطابعها العميق حياة كل الذين افتريوا منه، وقد صار الكثير من الغربيين تلامذته، في هذا الشأن كأن هذا الحكيم يشول: إن تلامنتي

أشكالهم عديدة، بعضهم يشبهون البارود، ينفجرون انضجاراً كاملا عند اصطدامهم بشعلة الحقيقة. هيما آخرون يشبهون القش، وآخرون يشبهون الحطب الأخضر، وآخرون مثل التربة الرطبة"..

"الضحك يسقط الأقنعة". إنه ينتمي، كما تقول الكاتبة الفرنسية Jacqueline كيلين كالشهيرة جاكلين Kelen، إلى كرم الكاثن البشري وسحاته"، لقد أدرك الأطباء النفسانيون منذ بعض الوقت أنهم يستطيعون أن يعالجوا مرضاهم باللجوء إلى الضحك، حتى يسقطوا المقاومات البلاشمورية. لكن من البديهي أن الضحك لا يمكن أن يحقق الشفاء لصاحبه إلا إذا كان تلقائياً. والطبيب الناجع هو الذي يعرف كيف يضحك. إذ كيف يمكن لطبيب مكتئب أن يصرف إن كان مزاجك راثقأة

أمام صورة العالم الفهزيائي ألبرت أينشتاين التي يمرض فيها لسانه إلى الناس سألت ذات يوم ناسكاً بوذياً ما الذي يعرفه عن نظرية "النسبية"، فكانت إجابته ليست إجابة عالم في الفهزياء، بل إجابة خبير في النسبية حيث قال: المرأة الجميلة لدة وبهجة هي عين عشيقها، وتسليةً في عين الناسك. وغذاءً في عين الذئب"

في الختام نقول إن الرجال الذين لا يضحكون ليسوا رجالا جدّيين. وما أسعد الرجال الذين يضحكون على كل شيء، وعلى أتفسهم على الخصوص. الكاتية الفرنسية فرانسواز جيرود Françoise Giroud، التي ما هنئت تلقّننا دروساً هي الابتسام، وهي تطبق جفنيها هي كل لحظة، كتبت في دروسها الجذابة عن الحرية تقول: الحرية ... الحرية الحقيقية هي ذلك الفضاء من الحرية الجوانية التي تجعلنا ننظر إلى أنفسنا في لحظات حياتنا، وتجعلنا نضحك في هدوء من أنفسنا". أليست هذه الحرية هي حرية الفيلسوف الكامل؟ وأخيراً ألا يجدر بنا هذا القول:" أنت تتفلسف فأنت تضحك!".

من "كليه توفيل" * كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن Meryad2003@yahoo.fr

سوقه الجمعة

تسيح البسطات على بعضها..

تصادر من مكانها داخل ساحة العبدلي. إرث الحوانيت الحجرية. التي تتباهى بها الأسواق طيلة الأسبوع. مملنة عنها بالواجهات الزجاجية، وبالققل، والباب، والأرفف، والكلام المنمق11

الأن، يوم الجمعة.. موعد كسر الطابع الرسمي، للبيع والشراء، وأوان العودة الى إرث العرض والطلب الأول. كما كان في الأسواق العتيقة. حيث الألفة، والغير، وبساطة التعامل بين صاحب السلعة. ومن يحتاجها..

هنا سوق الجمعة، أصوات الباعة.. البسطات المتدة.. لا توجد حدود بين الأشياء، فالخضار والفواكه تتداخل مع الملابس والساحيق. والألعاب تحاذي الأحذية. بينما الكتب على مرمى التفاتة من البقدونس والجرجير ورائحة النعناء.. كل ما تراء العين معروض للمرتادين من كافة الطبقات، وشتى الذهنيات.

هنا سوق الجمعة، الأصوات جزء من أدوات السوق، المشترون يفاصلون، ويسألون، بينما الباعة يجيبون، وتعلو نداء اتهم. يموسقونها. ويغنونها. كأنهم في حالة عرض دعائي منافس على إحدى الفضائيات.

مكان تُستفرُ فيه كل الحواس..

بدءا من العيون التي تمتلك لفة ديناميكية في سوق الجمعة، لأنها تتربص بكل ما هو معروض أمامها، وتتأمل الباعة. وتتعقب خطى الصبايا الحسان. بينما الأيدي مشغولة بتقليب البضاعة، والتقاطها، ومعاينتها.. كما أن الألسن تشرشر جدلا، او صراحًا، من قبل الباعة والمرتادين.

والحركة لا تتوقف..

والأقدام تسيرية دوران مكوكي. بينما على بسطات جانبية تفوح روائح شواء للحوم غير معروف مصدرها. أو أطعمة مشكوك في صلاحيتها. لكن رغم كل ذلك هناك أفواه تأكل. وتمضغ. وهناك آخرون يكملون المسيرفي المرات بين بسطات السوق. ويتركون مساحة للعتالين وهم يسيرون وراء بعض مرتادي السوق بسلالهم التي يردهونها على ظهورهم وهي مملوءة بالأكياس المتخمة بشتى الأصناف والبضائعا!

هنا سوق الجمعة ، سيارات سياحية، وديبلوماسية. وخاصة، وعمومية، كلها تقف قريبا حيث ينزل منها من تحملهم الرغبة في أن يعيشوا التجربة ليكونوا بعضا من تفاصيل السوق. بدءا من زاوية العطارين الذين تضوح من صناديقهم روائح الأعشاب والتوابل، ومرورا بزوايا العاب الأطفال وزينة الصبايا. قبل أن يدخلوا £ مجتمع البسطات. والملابس الملقة، والأحدية البدورة كما الحبوب على أرضية السوق..

تلك بعض صور الواقع في ساحة العبدلي، يوم الجمعة، منذ الصباح وحتى يهل المساء، حيث ينتهي النهار، فتتثاءب البسطات، وتبدأ الحركة تتبخر، ويخلو الكان. ويرتحل الناس، ويختفي الباعة، ولا يبقى سوى عمال النظافة، يكشطون من على أرضية العبدلي ما تبقى من داكرة عالقة سقطت، هناك، من رواد سوق

مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيات الذّاتية

مليلة الطريطر

(الْكَتَابِرُ) هي السيرة الذاتية مساحة إبداعية جديدة اكتسعتها القلام البدعات العربيات () غلال النصف الثاني من القرن العشرين غاعضة، المبدعات العربيات () غلال النصح والاكتمال والتطور بغضل ما يتمقق لها من روافد كتابية محددثة. هي عنى ذلك جديرة بالذرس والاستقراء لا كوفها لتندي والاكتمال والمتقراء لا كوفها لتندي والمعتقراء للا الكوفها التعرب وأنه المتقراء الأمرية الكوفها المتاه الامرية المتعربة المعربة المعربة المعربة المعربة المعربة المعربة المعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة المتعربة التعربة المتعربة المتعر

ولمًا كانت قضايا السيرة الذاتية هي الأدب العربي تتجاوز تميين الخصوصيات النصية المندرجة حدمن القراءة الوصفية إلى معضاتي التّصنيف والتّنظير اللّتين يكون بهما أو لا يكون النَّص نصًّا هي السيرة الذَّاتيةُ رأينا أن نقف عند أهمَّ المقولات النقدية الؤسسة الكتابة السيرذاتية ومرتكزها ثلاثة مستويات: التَّلفظ والمُلفوظ والتقبّل، وهي توطئة أجناسيّة هيّاتنا لدراسة مقوّمات الحضور الأنثوي في ثلاثة مصالك: مسلك مركزيّ هوامه دوران الفعل الكتابيَّ السيرذاتيَّ عموماً على التَّاسيس لخلاهيَّة الهويَّة الأنثويَّة الفرديَّة، ويتفرّع هذا المسلك بدوره إلى مستويين فرعيين: صراع المثال الاجتماعي التمطي للهوية الأنتويَّة مع هويَّات الكاتبات العميقة، ومحاولة خروج الأنا الأنثويّ الشيرذاتيّ من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع لفاية توسيع دائرته الذَّاتيَّة، الوجوديَّة والأجتماعيَّة.

مسترى التلفظ.

الواقعية التشكيط المسيرذاتي بسمتي authenticité (*) - المواقعية وهما مستان متكاملتان متلازمتان ذلك الآود وهما مستان متكاملتان متلازمتان ذلك الآود ذلك التقطيع من الإقراط الإجتامي أننا أصلي واقعي (*) أي كيان واقعي، أنه موقعة مدنية معلومة، يحيل عليها اسم المؤلف المثينة على غلاف كتابه.

أن ألزاوي هو الشيرة الذائية وهو منتج الشروء في إلى بالم بالمرة الشروة الشروة المناولة على المراولة على المؤلف المتصدف المتصدف التصدف من الناء في مناكبة في منطبط المتصدف المناولة على المناولة على المناولة التي يروي قشة الشيرة الدائية عرف طال تلك فاقلسل التشفيع أبي المناسسة والمناسسة والمناسسة والمناسسة والمناسسة المناولة المنافلة عن المناسسة المناولة المنافلة المناسسة المناسسة المنافلة المناسسة المناسة المناسسة ال

هذه المطيات باتت تعرف في الواضعة

الاصطلاحيّة بقد السيرة الدائيّة، أو المدائيّة، أو المدد الأرجميّي (أ) Le pacte référentiel (أ) المدد الفرتمي فيليت و قد أنتهي الدافد الفرتمي فيليت لوجون في أخر ما مسرّح به من أرائه الموجود في أخر ما مسرّح به من أرائه النقدية إلى المائلة فيمة لأنهة إلى مقولة المدد فوسمه بالملائقيّ (ه) relationnel المدد فوسمه بالملائقيّ (ه)

السيرة التأثيبة والزياحها من التخوّل الديم فصيب، وأما يجعل الفعل التعاقيق كتم يكون المحقل الإيداعي يكسى إلى ذلك هي هذا الجعل الإيداعي المحقل الإيداعي المتقط الإيداعي المتقط القبل عاملة التقلق على المتقطق المتقطقة من تداخل تحييد، فهل نعدها من تداخل تحييد، فهل نعدها من تداخل المتقطق على الأجدالي المتقطق على المتقطق على الأجدالي المتقطق على المتقطقة من تداخل المتقطقة على المت

مستوى اللفوظ

إنَّ أبرز ما أضفناه في إطار التنظير المقومات الكتابة السيرداتية الأجناسية التمييزيَّة، هو مقولة " نحت الهويَّة السردية "(٦)، وباختصار شديد، فقد اعتبرنا أنَّ لبِّ الملفوظ السيرداتيِّ ومدار إنتاج الكلام فيه هو على تأسيس هذه الهويَّة السرديَّة التي تنشأ عبر آليات المُعل السردي وخصائصه بحثا واستقراء ال هو ثابت أو جوهري في قصة حياة الشّخصية المترجمة لذاتها، بعيث تغدو هذه الثوابث المنتجة في السرد من الملامات الدالة على النَّات الْعَرَّف بها وهو ما أسمته تطيقة الزَّيات "(١٩٢٢-١٩٩٦) بالنَّواة الصَّابة " وعلى ذلك طاللفوظ في السيرة الذَّاتية هو بالأساس ملفوظ تعريفي تفسيري بمكن تنزيل علاقته باسم العلم منزلة المحمول من موضوعه، ذلك أنَّ اسم العلم وإن كان ممرفة فهو معين غير معرف وتمأم تمريفه حاصل في الخطاب السيرذاتي الذي يشمله وهو ما يجملنا نقول بأن تمرجميّة الملفوظ تتحدّد في اتِّجاهين متماضدين انمكاس واقعيّة ألمتلّفظ على مرجعية الملفوظ وأضبط الأع الملفوظ في (تُجاه عكسى بنقل ذات التلفظ من مقام التَّميين (الاسم العلم) إلى مقام التعريف.

مسترى التّقيل. إنّ لنصِّ السيرة الذائية أبعادا تقبليّة

تواصلية هذه الأنها تترق أم يصل المائة تواصلية هذه الأنها تترق مي مسلميها، هائترجم الأنتروباروحيّة وقع في مسميها، هائترجم سوتا إنسانيّة حميما ويستدرجه بشمّ الوسائل إلى دائدة حياته الخاصة وقيمه الفرديّة مثلما يتوق إلى كمب مودّته والتفاعل مع عالمه الفخري والشعوي، وعلى ذلك ليس من شكّ إذن

هقارئ السيوة الدائلية، غير مدع الما ويا الما يقل مكوكة " عا قال جدلك كولوريج لأن معلى عام قال الما ويا الما يقتم القارئ عالم مستجمعا الشابية وعلاه مستجمعا لمسابقة والمنافقة ومواقعة المنافقة ومواقعة التأريخية ومواقعة التأريخية ومواقعة الإيديونيجة اليد العلولي في الديد العلولي في الديد العلولي في الديد العلولي في الديد من يالانتها في الانتخاصة المنتخاصة في الانتخاصة ف

بشغص المترجم لذاته واقتناعه به أو إعراضه عنه ومشاكسته، أنَّ التَّقبل شي السيرة الذائية يتجاوز مستوى تقكيك اللّمس والحكم عليه بالجودة أو الرداء منتجه لحاوزته معاورة الإنسان للإنسان. منتجه لحاوزته معاورة الإنسان للإنسان.

السرة الناتيّة بصيفة الزنّت،

إذا كن المضام هو مقام الأنوثة، فهل يكون المقال إلا استجلاء لخاصيات المقام وطموحا إلى تجدّر أصيل فيه؟

كلَّ الكتابات السَّيرذاتيَّة الأَنتُوَّية التَّي استند إليها هذا البحث وهي على الجسر للدكتورة عائشة عبد الرحمن ١٩١٢-١٩٩٨، رحلة جبلية رحلة صمية لفنوى طوقان ١٩١٧-٢٠٠٣ حملة تفتيش أوراق شخصيّة للطيفة الـزيـات١٩٢٢-١٩٩٦ وأخيرا " أوراقي حياتي " للدكتورة نوال السّمدواي ١٩٣١ - ، تتهض شاهدا حيّا على أنَّ تماطي هذه الكتابة معامرة قوامها تأصيل الكيان الأنثويّ في عالم تسوده قيم الذَّكورة، وهي إلى ذلك بحث محموم يروم الكشف عن أنهم الممق، أي ملامح الهويّة المخبوءة التي لا تطفو على سطح الوعي إلا بِمُعَلِ ذَلِكَ الصَّراعِ الْعَنْيِفُ الذَّى يَكُونُ بِينَ استعصاء المقال وتأبيه والرغبة العارمة هي التِّحرُّر مِن عقدة المقام وضفطها الشَّديد. ولا شك أنَّ هذه الخطوة الجريئة راثدة لأنها خروج من طور التنكير إلى طور التَّمريف ومن تحجّب الدَّات الأنثوية إلى طور سفورها الروحى والفكرى، وهي إلى ذلك خطوة لاحقة هي كتابات البدعات المربيَّات الإنتاجهنَّ التَّخبيليِّ الدَّي طَلُّ يومئ من بعيد إيماء إلى مشكلاتهنّ وأحلامهن ولا يملك القدرة المباشرة على تمثيل رحلتهن الطويلة والشَّاقة على درب الحياة في عالم لم يكن مهيِّنًا بعد للقبول بهنّ مشاركات في بناء دعائمه وتوجيه منظومته القيميّة ومسيرته التاريخُية. إنَّ المتخَيل الأدبي يظل بالقياس إلى الكتابة المرجعية عالما إشاريا تلميحيا لا تسمح ألياته البتَّة بإسقامك ما يتهيَّأ للناقد المؤوَّلُ

له على حياة المؤلف الشخصيّة، لأنّ المُخْيِل

الأدبى عالم منقطع المرجع-Auto- réfèren

في أن أقتمام الايبيات المامرة الايبيات المامرة المامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة كالمامرة المامرة المام

لمتحضلين الصحباب التحضاب المحباب التحضيات التضييل المسادل على التصليل الحجاء المحباب المسادل على المسادل المس

النّهار. فالمطروح حينتُد مو تينّن خصوصّيات الكتابة السّيرذاتيّة بصيعة المؤنّث ويعض قضاياها الجوهريّة وهو ما يمكن التّمهيد له في المعاور التّالية: الـ التّاسيس المشروع الهويّة أو جداية

في الكشف عنها أو النَّظر إليها في وضع

المديش والمكتوب. ٢- صراع الهوية المعلية وهوية المدق. ٢- الخروج من صيفة المفرد إلى صيفة الجمع.

الجمع. التأسيس لمشروع الهويّة: أو جدليّة الميش وللكتوب: لماذا افتحمت الكاتبات المربيّات مجال

الكتابة المسيرذاتية؟ مناذا تضيف هذه الكتابة إلى وجودهن الإنسائي ورصيدهن الأدبي؟ الإجبابية عبن هنذين الاستغهامين

تحت هريّة العمقء

لا طبأ آناً إليها إلى المنابدة على المنابدة التعالية، هي رحلة الميض بكل ما تحيل عليه ميوات تطبأت وامتزازات عنيفة خيدتها ميوات الشرحمات النواتين باعتبار مرومين خلال الشرين بهترة التعالية شامة على الله المنابذي شامة على الله يسر اركان موضعين التطليعي الذي كان يسير يضغل منترة نحو المنالة والملمة، وهي انتكست مضاعفات هذه التحولات كاشدة ما يكون على الرؤا الدورية بالخصوص لأنها كانت تشار الكوان الدورية بالخصوص لأنها كانت تشار الكوان الدورية المخاصوص لأنها

فيه تناقضات هذه المرحلة التاريخيَّة.

إِنَّ تَشْزَل التَّرْجِيمَات لَدُواهُنَّ فِي قَلْب
مَنْ المسراع التَّرْرِيخي جعلهنَّ بِشُعرن
بِأنَّ مجال حياتهنُّ للمرفيُّ والماطفيِّ كان
الشَّماء الذي اصطرحت فيه حركات المُّ

الفِضاء الذي اصطرحت فيه حركات المُّ

مرضة لاهتزائات ومَدَّهَ التَّاسَيْسُ مِن رحلة تمقُرَّ كَالْتَ تعتلِيْهُ (مَا، خلاكِ كَالَّ يشكلُ فِلْ وَلَّ مَنْهَا فَي تعتلِيْهُ (مَا)، خلاكِ كَالَّ يشكلُ فِلْ فَيْهَا فَي خُمَّا مستقيع حَلَّى بِرَنَّدُ طَرِيْهَا الْأَحْرِ اللَّهِ التقييض، الأمر الذي إليك شعريمنُ يتناسي شخصياتُ تن تعليا صبقيا وجهلين يجدن صعوبة في للماء أشارات (فاتِشُ للنقسمة معرفية في للمة أشارات (فاتِشُ للنقسمة معرفية في المناهة الشارة ولا تكاذ

لذلك كلَّه، كانت الكتابة الارتجاعية الهادفة إلى تمثّل الميش تمثّلا مابعديًا وسيلتهنَّ إلى تقويم رحلة حياتهنَّ وإخضاع ما اعتراها من اهتزازات عنيفة إلى منطق الترابط السردي الهادف إلى استخلاص المغزى واستقراء كأيات الهوية الفائمة في مناهات الوقائع اليومية المتصارية. فالكتابة السيرذاتية كما تمثلتها لطيفة الزّيات مثلا هي حملة تقتيش في حقيبة العمر تفتيش في الحواشي وطبقات الوجود الحميم من حلال مجامسة الراوية لأزمنة متباينة متنافرة طاردت خلالها ذاتا منقسمة حاضرة غائبة، واعية تاثهة، لذلك تجلت اللببة السردية بصورة لعبة اتصاليّة انفصالية بين الميش التلقائي الفوضوي والوعي الكتابيّ بالحقيقة المُفيّة. وعلى ذلك تُماهى زمن الكتابة مع زمن الوعي المابعدى بجوهر الأنبا القابع هي ثناياً عتمة الذاكرة، فالكتابة فعل تكليم يسائل الذاكرة ويرقى باطراد نحو تجاوز سطحية المميش وبلورة حقيقة عليا قوامها تجاوز التمزّق ومظاهر الفرية المتاثرة على خطّ تسلسل الحياة المتماقبة. وهو ما جعل الأنا السيرذاتي هي نصّ لطيفة الزّيات يشهد انشجارا إلى ضميرين مستقلين: أنا و هو"، ذلك أن الشخميّة تُتخذ أكثر س وجه لامرأة واحدة ومتمددة هي نفس الوقت أهمُّها: " امرأة سجن الحضرة و" المرأة في بداية زيجتها الثانية ". وعلى ذلك كائت الراوية همزة وصل بين هذه الوجوه تفصل وتصل بينها هي سبيل بلورة ما أسمته ب"النواة الصلبة". وقد اختارت نوال الصعداوي أن تجعل من رطتها الكتابية اجتيازا للمسافة الفاصلة بين الصورة والأصل، فالصورة هنا تحيل على تزييف الرجمية الذائية وطمسها ء ريما كنت أريد شيثًا أن أرسم للمالم من حولي صورتى الحقيقية تلك التي طمسوها يصبيرة أخرىء (٩) أمَّا الأصل فهو د هذا البحث عن الحقيقي وراء غير الحقيقي » (١٠) اذلك أضحت الكتابة عندها فعلا استكشافيا لأنه تنقيب وبحث عما أسمته ب و سبيكة النهب أو الجوهرة المكنونة تحت النطاء المعتم(١١)».

تحت النطاء المقام (۱۱)ه. و لما كانت الكتابة أداة حفر وتنقيب في الذات عند المترجمات لذواتهن العربيات، شلا عجب ضى أن يحدث فى أذهانهنً



حميمة بين ذات السطح وذات العمق، فيها تنمُّ محاورة مختلف أبعاد الأنا وإستجلاؤها وهي المغمورة بصدإ ما هو حدثيّ عارض أو مزيّف مختلط.

ومن هنا أضحت الكتابة قيمة ثابتة بل فيمة تعلو كلِّ القيم الأخرى في حياة المشرجمات فذواتهن العربيات وأنا أكتب إذن أنا موجودة ، (١٢) هكذا كانت نوال السمداوي تتمثّل الكوجيتو الدّيكارتيّ على أنَّه وجود لا يكتمل ولا يتحقَّق إلا هي عالم الكلام، فالفضاء الحَّق عندها هو فضاء التمدّي لأنّ القهر وإلجام الصوت الأنثوي لا يمكنهما البِنَّة أن يوولا إلى المسالمة والمهادنة. الكتابة حينئذ فعل نقدى ثوريً أو لا تكون مسأكتب ما لا يكتب، (١٣)

معطبلة اسم العلمء

إِنَّ أَهُمُّ مِا يَمَيِّزُ مَقُولَةَ التَّأْسِيسِ لللامح الهويَّة الأنثويَّة في السيرة الذَّاتيَّة هو التنافر الكائن بين المطيين الفردى والجماعي في مستوى الإحالة الاسمية، وهو تناصر ظهر بمظهر الازدواجية الجادة عند نوال المسهداوي خاصّة، ذلك أنّ التسميَّة كانت تحيل عندها على صورها الفرديّة- والتسميّة هي بالأساس تميين وتخصيص للضرد الواحد وتنزيل نهذه الفرديَّة في سياق الانتساب الاجتماعي-ولكن المترجمة لذاتها كانت تشمر ابتداء من آليات تسميتها بأنَّها واقمة هي شرك دائرة تاريخيَّة محكمة الإغلاق متجاوزة لها تملي عليها نسق تمثّلها لتاريخها الشطم وترسم لها من ناحية أخرى بوصفها أنثى دائرة فأعليَّة مقيِّدة ليس لها أن تخرج عِن حدودها الماقبليّة الصارمة. وهو ما تجلّي في شعورها بأنَّ الظَّاهِرةِ الانتسابيَّة جِزْءِ لا يتجزأ من مدارات قهر المجتمع الأبوي الدكوري وتسلّطه لأنّ قوامه اقصاء الأنوثة، لذلك أعلنت الرآوية نفورها من ارتباط اسمها الثلاثي أو الرّياعي بكاثنات ذكوريّة مجهولة في حياتها: دحبش الذي مات قبل أن أولد، وجنَّة أبيه السعداوي الرجل الفريب المجهول الذي انحفر اسمه

ظوق جسدي مفذ والدت وهوق كراريسي

ظي المدرسة وشهادات نجأحي وتفواني أغلفة كتبي التي كتبتها بقلمي بالمرق والدموع والدم ... ه (١٤)

هذا النفور من التحدد على مستوى الهوية بالقياس إلى المجهول كانت الرَّاوية تعيشه على أنَّه عنف ساهر واغتصاب لحقيقة الحنات العميمة التن تجد مستقرها في الجنر الأمومي القصىءلكن اسم أمّي ذهب معها إلى العدمه

لدلك كانت الكتابة حربا معلنة على تزييف تاريخ الدَّات الأنثويَّة بداية من تزييف عمليَّة الانتساب: منذ أمسكت القلم بين أصابمي وأنا أقاوم هذا التاريخ أقاوم التزييف هي السجلات الرسميّة ء.

لثن بلفت هذه الازدواجيّة قمّة تأرَّمها وانفجارها مع نوال السمداوي فإنّنا نستطيع اقتفاء بعض آثارها الأخرى عند بِفَيَّة المشرجمات لنواتهنَّ، فقد عمدت بعضهنّ إلى استعمال اسم مستعار بديل للإسم الحقيقي بمكّنهن من تأكيد وجودهن الفكري والاجتماعي من خلال الالتجاء إلى قناع حاجب بقيهنٌ مغبّة الاصطدام بالواضعات والحساسيات الذكوريَّة السائدة، وهو أسلوب وهائي يقوم على أستراتيجيّة المراوغة والمخاتلة دون التفريط في فرص إثبات الذَّات وتمكينها من التصلُّل إلى مناطق معرفيَّة حسَّاسة كولوج عالم الكتابة الصحفيّة مثلا، فقد كان عائشة عبد الرحمن تمضى مقالاتها النقديَّة باسم " بنت الشاطئ"، كما اخفت ضدوى طوقان فيما نظمته من قصائد غزليَّة بمثت بها إلى إلى مجلَّتي * الأمالي و الرَّسالة ، حقيقتها الإسميَّة تحت غطاء إسم مستمار وهو " دنانير"،

ولاشك أن هذه الإستراتيجية الاستمارية تكشف عن تحصَّن الكاتبات وتقنَّعهنَّ إزاء تردد المجتمع المريي في فتح أبواب الارتقاء المرفي للمرآة وضرب الحصار عليها بوصفها أؤلا وأخيرا أنثى مهياة للأمومة والمحافظة على النوع وكائنا فاصرا تجب حمايته والحفاظ على شرهه.

ورغم كل الإحباطات التي عرفتها المترجمات لنواتهنّ العربيات هي حياتهنّ الخاصة والعامة، هإنَّ سيرهنَّ الدَّاتيَّة كانت إعلانا عن طور جديد في التاريخ المربيَّ، طور كسر طوق الصمت المفروض على المرأة العربيّة وتبلور الوعي بضرورة التأسيس لتاريخ النساء المهمل:" للنساء تاريخ غير مكتوب تتناقله الألسنة جبلا بعد جيل' لذلك فسيرهنّ الذَّاتيَّة هي فاتحة تاريخ نسائى حديث تخرج فيه المرأة المربيّة من طور النتكير إلى التّمريف مثلما

يخرج فيه التَّاريخ المربي من طور الوصاية على المرأة إلى طور الإقرار بأهليَّتها وحقَّها المشروع في تكييف سياقها، وما تحرّرها وإثباتها لذأتها من خلال ممارسة هويتها القلميَّة إلَّا طفرة من طفرات تقدَّم المجتمع باتَّجاه تحقيق المساواة بين فئاته.

إنّ مشروع تأصيل الكيان الأنثوي كان جزءا لا يتجزّا من طموح المرأة المبدعة إلى تغيير قواعد نظام المجتمع الأبوي ومحاربة مظاهر التصدع والقطيعة الكاثنة بين بعض هناته المفترية وبالأخص منها تلك التي تنتمي إليها النّساء: فئة المعنّبات في

مسراع الهوية الاستماعية النمطية وهويئة العمس

تتنزّل معضلة بناء الهويّة الضرديّة عند المترجمات لنواتهن العربيات في صلب خصوصيات المنظومة القيمية الاجتماعية الفاعلة في سياقهن التاريخي العربي الحديث، وهي على ذلك تفطّي بالضرورة المقام الأنشوي وتشمله بل وتعمل هي مستوى ألياتها على تجذيره في سياقه الإيديولوجي المخصوص الذي تهيمن عليه قيم المحافظة والتمييز التفاضلي بين الجنسين، ورغم تردد أصداء الحركات الإصلاحيّة التحديثيّة المنادية في المصر الحديث بتحرير المرأة المربيّة وإصلاح شؤونها هي واقع الحياة لأنَّها أمَّ ومواطنة فإن سيادة السلطة الذكورية وهيمنة فيم المحافظة التي تتجلّى في عجز العقليات السائدة ولا سَّيما الأبوّية منها عن مواكبة دواعي التحديث والأخنذ بأسباب تحرير المرآة من القيود الأخلاقيّة المجعفة والسادات البالية، قد شكّلت جميعها هائمًا حال دون ثألق الذات الأنثويّة. هجل المؤشمرات الاجتماعية الخارجية كانت تشكل ضغوطات قاسية كانت ترزح بكل القلها على طموحات الكاتبات العربيات وتخنق تطلعاتهن الضطرية إلى تحقيق ذواتهنَّ تحقيقا يحتكم إلى طبائعهنَّ والقوى المحركة لعالمهن الفكري والشموري وذلك

هي مختلف أطوار بَسَّاتُهِنَّ ونصحِهِنَّ. وهو ما جعلهنّ يشكين في سيرهنّ الذَّاتيّة تذبذب حياتهن وهشاشتها فضلا عن تألهن من وقوعهنٌ في مسراع عليف بين صور تُمثُّلُهِنَّ لذواتهِنَّ الفرديَّة والصورة النمطيَّة المتداولة اجتماعيا للأنثى الأنموذجية التي كانت تطارد هؤلاء الأديبات الثائرات هي أحلامهنّ ويقطتهنّ. وهي صورة أشبه ما تكون بالقشرة الخارجيَّة الزَّائفة كان المحيط الأسري يعمل على تكريسها ويمأضده في ذلك المحيط الاجتماعي الخارجي بصفة أعم، وهو ما جعل مشروع بناء خلاهية الهوية الضردية يتمظهر هي



السيرة الداتية الأنثويّة هي شكل ممركة بين الأنا والآخر بين الدّاتيّ الخاصّ وما هو جماعيّ مشترك، بين الأنوثة والذكورة خاصّة.

لقد كانت الصورة الأنثويّة النّمطيّة قائمة لتبث مبدأ الفرديّة الأصيلة، فضلا عن القول بمشروعية تطلع الذات الأنثوية إلى مقام إنساني رفيع تتنفي منه أسس التّمييز الجنسيّة لتحلّ معلّها مقولة الكفاءة المطلقة أو الساواة بين الجنسين في عالم ديمقراطي لا يحتكم إلى لغة العنف والقهر. لذلك بدت الهوية الأصلية أو هوية العمق الأنثويَّة في الحكايات السيرالذَّاتيَّة هويَّة مغتربة، ولكنها في الوقت ذاته منفرسة هي باطن التربة الحميمة وغير قابلة للاستبدال بهوية اجتماعية سطحية زائضة وهاقدة الصلة بكل دواهع الذَّات الحقيقيَّة الأصيلة. لأنَّ هذه الهويَّة النَّمطيَّة ليست أكثر من قناع وهميّ زائف ومثقل بكل ألبوان الشهر والإلبزام يجعل من النساء على تمدُّدهن واختلافهنَّ في الأستعدادات الفطرية والأسزجة نمطا واحدا متكررا الأنموذج ما قبلي جامد، وهو ما أشربًا إليه بصراع الأصل والصورة عند نوال السعداوي في جغرافيّة تكوينها الدَّاتي،

وفي هُذا الأُتجاه نفسه تنزّلت معضلة بناء هويّة العمق عند فدوى طوقان، فقد شببهت هوينتها الأصبيلة تلك التي تنبع من أعماق وجدانها وتلتهب بمشأعرها وانفمالاتها الخاصّة "بالبذرة الصغيرة" الّتي تنزع على الدوام إلى التَّجدد وتأبى الثبوت والاستقرار فهي على حدّ تعبيرها "قوة داهمة تتحرّك داخلها كالدينامو لا تهدأ"، ولكنَّ هذه الحركة لم تكن لتصبيب مرماها لأنها محكومة على الدّوام بقالب فولاذي يكبِّلها ويلجم جموحها . وقد آل هذا النتاهر دِينَ القَّوثِينَ الصَاعَطَةِ والدَّاهَمَةِ إلى تُولِيد طاقة ثورية موحّدة بين الكاتبات العربيّات وإن كانت درجة فاعليتها متفاوتة القيمة من واحدة إلى أخرى، هذه الطاقة المختزنة وسمتها هدوى طوقان "بالبركان الثاثر الذي يمكن أن ينفجر في أيَّة لحظة ليطيح بالقاعدة والأساس النأي قام عليه ذاك القالب اللَّمين"،

لتدكان من العليمي جدًا والدائة مده، إن تفعي الترجحات الواقعي أل طلقة المؤلفة العرفاتي ألعرفيات والى تصوير مشمر بتاريخ أنجلها الإطارة على أنها ضرب من الجهاد الأميل التواصل، جهاد الأميل التقواصل، جهاد التقواصل، جهاد التقواصل، جهاد التقواصل، جهاد التقول من طور التشكيل بعد التحريق الراقعية المؤلفة على المؤلفة المؤلف

الماشقة أو الأم الضعيفة القاصرة ماديًا ومعنويًا، كما يظهر ذلك من خلال تجربتي لطيفة الزيّات ونوّال الشعداوي خاصّة.

وقد كان لهذا الصراع وجهان على الأفل: وجه نبيل أسيغ على سير الترجمات لنواتهنَّ العربيَّات سمة بطوليَّة فذَّة، فكان بذلك رمزا لفاتحة تاريخ نسائى جديد تقف هْيه المرأة المربيّة وهي عزياء مصارعة ضدًّ تيَّارات جارفة من المواضعات الاجتماعيَّة الجامدة، باحثة عن تأصبل كيانها في مجتمع متخلف تسوده فيم متدهورة، ووجه ثان مؤلم تكاد مضاعفاته تعصف بالتوازن النفمسي والضكري لشخصيات هؤلاء المتمسَّكاتُ بِثاكيد حَمِّيقتهنَّ الوحوديَّة. وهو ما يتجلَّى في وقوعهنَّ فريسة أعراض شبه مرضيّة تكاد تكون واحدة عندهنّ أهمّها الانطواء على النفس، وتفضيل العزلة "عدت أوغل في هجرتي النفسيَّة في الرحيل داخل الذات ، على ركوب الموجات الاجتماعيّة ومواضعاتها البنذلة، وقد بلقت هذه القرعة دروتها هي حياة هدوى طوقان التي تقول إنها كانت عرضة في سن مبكرة للذهول عن النفس والسقوط في حالات من الغياب عن الذات أشبه ما تكُون بالهذبان بلقت بها مؤقَّتًا مبلغ فقدان المُعلة بالواقع الخارجي والذَّاتيُّ،

وقد كانت أعراض المزلة هذه في واقع الأمر مؤشرا على عدم الانتماء والتذبذب الذَّاتِي، كما أنَّها كانت نتيجة طبيعيَّة للشعور المتواصل بالإحباط والخوف من المستقبل، وهي وضعيَّة آلت في أسوا حالاتها إلى إشدام بمض الكاتبات في بمض أطوار حياتهنَّ إلى الانتحار أو التفكير هيه ولولا أنهن تسلحن بالكتابة للتنفيس عن المكبوت هَي ذواتهينٌ، وجملن من القلم وسيلتهنّ لتجاوز أزماتهنّ المتكرّرة لما استطعنا أن يثبتن أو يمدن شي كلُّ مرة بناء توازنهنُّ واستقرارهن الفكري والشعوري وهو مؤشر على أنَّ فعل الكتابةَ بالنسبة إلى الكاتبات الدربيّات مثّل استراتيجيّة دفاعيّة صحيّة كانت ترمي إلى تأكيد الـذَات مثلما كانت تتَّخد أيمادا علاجيّة قبل أن تكون أداة تواصليَّة مع الآخر، إنَّها خروج من الذَّات إليها بالدرجة الأولى، ومحاورة للمالم في مرتبة ثانية.

التروج من صيفة الفرد إلى صيفة الجمع:

إلى أيّ حدّ كان استاد بنية الهويّة الأنثيرة إلى مقرّم الفرادة شرطا ماننا من اختلاط الآنا بالآخر ومالاً بالضرورة بين صينتي الإهراد والجمع في الخطابات الميرذائيّة النساسائيّة على الأختارف وإلتمايز فهمان عالاتان بالأساس، أم يمكن الخررج من الآنا المؤد إلى الكهان الجمعي خروجا ضروريّا لتحقيق عودة

أصيلة إلى صميم الدَّات الستلبة أين تتمّ المسالحة وتقك مصلة التنافر القائمة بين النساحة وتقك مسلة التنافر القائمة بين

الفردي الخاصّ والجمعي الشترك؟ لا شك في أنَّ مراحلَ إثبات المبدعات العربيَّات لوجودهنّ الذَّاتي المستقّل كان تأكيدا لمظاهر اختلافهن وفرادتهنَّ، أي انزياحهن عن كلّ الصور النمطيّة للأنوثة المكرِّسة اجتماعيًا، ومن هنا تطوَّر كليًّا التمارض القائم عند الكاتبات العربيّات ببن مقهومهن للفردية ومفهوم الأنوثة السائد، إلى ثورة عارمة على الأنوثة في حدّ ذاتها كعاثق يحول دون تحقيق الـذَات الفرديّة وانتماشها هي محيط يجمل من الأنوثة غلا أو إعاقة، وينظر إليها بمنظور إقصائي دونسيّ، لذلك كانت مضوّمات الضرادة لأ تتشكَّل البتَّة على أرضيَّة الأنوثة ولا تستمدُّ منها، بل كانت تتوسّل بالمقوّمات الإنسانيّة المامة لتجعل منها الأساس المتين الذي يشرع لبناء هوية فردية خلافية منتعشة ومؤثّرة ايجابيًا في محيطها. وفي هذا المستوى بالذّات تتجلّى آليات بناء الهويّة الأَنْتُويَّة الخَالَافِيَّة بِالْمُقَارِنَة مِع مِا هِي عَنْد المترجمين لدواتهم، فما من شك في أنّ موقع الذكور الجنسي للميّز لم يكن مطلقا محل تعارض مع إثبات مقوّم الفرادة ولا منتافرا مع مقرّمات الإنسانية التي تنبني عليها الشخصيّة الذكوريّة.

لقد كانت صيفة المفرد في الخطابات المبيرذاتيّة النسائيّة تعبيراً عن شرادة مخصوصة تتميّز عموما بالثورة على مضهوم الأنوثة المسائد وكبل متعلقاته المظهرية والسلوكية، كما كانت هذه الصيغة متجذّرة شي الآن ذاته في ترية إنسانيّة قوامها التمسك الصارم باستقلالية الكيان الداتي ورفض كل أشكال التبعية الفكرية والشموريّة. وهو ما تحقّق لهؤلاء المترجمات لمنواتهن بفضل اختمن بأسباب الترقي المرهي ومواظبتهنَّ على شعد مواهبهنُّ الأدبيّة من خلال ممارسة فعل الكتابة واتخاذه أداة لتجلية الأنا ويلورته أانا اكتب إذا أنا موجودة '، ' أخلق كلماتي وكلمأتي تخلقني . لقد تمركز مفهوم المرادة عند نوَّال السمداوي في أكثر من مستوى لأنَّه لا يستكمل عندها إلا بتحقيق ضرب من الاكتفاء الذَّاتي المُؤشِّر على نضج الشحصيَّة من خلال استقلاليتها الاقتصادية أوّلا ثمّ العاطفية والفكريَّة ثابيًّا، وهو ما تجلَّى في السافة النّقديّة الفاصلة في الخطاب بين مقومات العالم الخارجية ومقومات عالم الشخصية الدَّاخليَّة، ولئن استطاعت نوَّال السَّعداوي أن تحقَّق بعد طول معاناة عاطفيَّة توازنا بين الحاجة إلى الآخر والتمسلك بمقومات الضرادة واستقلالية الشخصيَّة، هَإِنَّ تطيفة الزِّيات انتهى بها حرصها الشديد على الوقاء لقيم الذات الحميمة إلى قطيعة نهائيَّة بين مشاعرها

الأنثويّة وأشكارها، فإذا هي تميد في سيرتها الدَّاتيَّة النَّظر في فترات من حياتها الزوجيّة والماطفية واسمة إياها تنارة بأنها كانت فترات توحد موهومة ومرحلة "تضبيع الكيان في الكيان" تارة أخرى حتى أضعت ترى في المرأة المنفمسة في أنوثتها التي كانتها امرأة مضرّية من النَّاخل لأنَّها انقادت لسلطة المشق

واختارت أن تدوب في الأخر وتطوي سمات فرادتها الإنسانيَّة المثلى كما كانت تجدها وتحس بها عند خلُّوها إلى نفسها وارتطامها بحقيقتها الباطنة.

لقد كانت ولا تزال قضية الفرادة الطابع المميَّز للكتابة السيّرداتيَّة خاصَّة إذا ما تعلَّق الأمر كما هو الحال هنا ببناء الهويّة الأنثويّة هي مجتمع يحاصر المرأة ويسلَّمك صغوطا شُتِّي على كيانها، والملاحظ أنَّ سعي المترجمات لذواتهن إلى النَّشبُّث المرضي أحيانا بفرادتهن ووفائهن لذواتهن جعلهن عرضة للانفصال عن الآخر انفصالا كاد يبلغ أحيانا ميلغ القطيمة أو استحكام العداء ببن الشخصية السيرذاتية ومحيطها البشري الدي لم ينجح غالبا هي تفهم حاجاتها وتوجهاتها اللانمطية، ممّا كان بولد معاناة وشعورا بالغرية وسقوطا هي الحزن التكرّر، ولكن هذه المادلة الصّعبة لم تستحل مع ذلك تمام اللاستحالة، فقد كأنت القضيّة الوطنيّة بمثابة المنتفّس أو المنفذ الآمن الذي استطاعت أن تتسرّب منه الدَّات الفرديَّة هي صيغتها المؤنَّثة المفردة لتقتحم داثرة الذات الجمعية وتتماه ممها وبذلك التأم الضميران المفرد والجمع وأضحى انقصالهما أو قل تنافرهما، توحَّدا وتواصلا أمبيلا، لا يمزِّقه في هذه الرة الاختلاف التّمييزي بين الذُّكورة والأنوثة.

لقد وجدت المترحمات لذواتهنَّ هي حماسهنٌ للقضيَّة الوطنيَّة وانخراطهنَّ في جبهات العمل الفدائي كما هو شأن نوال السّعداوي أو الاندهاع هي العمل السّياسي، مجالا راقينا لممارسة قيمهن الضربية المتعطَّشة لبناء عالم مثالي تنتفي منه كل صنوف انتهر والعبوديّة والاستغلال. ومن هنا بات النضال في ضل الجماعة أرقى أشكال تحقيق الـذَات الضربيَّة وهرض وجودها الضمَّال في الواقع المعيش بل كان هذا النَّضال الحماسي في المبيرة الذَّاتيَّة النِّمائيَّة علامة على ولادة جديدة حلَّت محلِّ الولادة البيولوجيَّة التي لم تكن لترتبط في مخيّلة المترجات لنواتهنّ إلا بتميّز الذّكورة ودونيّة الأنوثة الموؤودة في المهد، لذلك صدعت لطيفة الزَّيات



الوصل الجماهيري ولدت واعترفت نوال السمداوي بـأنَّ أمدمى مظاهرالحبّ التى عرفتها فى حياتها هي حب الوطن لأنَّ الوطن هو الكلّ البذي لا يفصل بين أبنائه فهو الأقدر على توليد لحظة انتشاء قصوى قوامها التوحد المطلق بين الدات المؤنثة المفردة وكل مظاهر الوجود التي تشملها

تحرر قصوى تنمتق فيها الدات الأنثوية القصاة من قصورها المزعوم وعبوديتها وعقدها لتتصهر بذات رمزية عليا تشملها وتحتفى بكل مظاهر ضرادتها وسماتها الإنسانيَّة النبيلة: "المظاهرة الوطنيَّة الأولى في حياتي، لأوَّل مرَّة أعرف معنى الوطن؛ يولد الحبُّ شلالا هادرا يكتسح الحواجز بين الحلم والحقيقة بين الحسد والعقل. تلتحم الأجراء في الكلِّ، تشوب الأرض في السَّماء، بتلاشي ألفاصل بين الحياة والموت واللَّذة والألم يحلِّق الإنسان في الجوِّ أو يسبح هي جوف البحر كالأسماك يفعل أيَّ شيء وكل شيء"

فتضحي بنلك لحظة

· أليمنت تجرية الخروج من أسوار الأنا، أشبه ما تكون هنا بالتَّجرية الصَّوهيَّة الاتّحادية، إنّها تجرية كشف وتجلُّ لأنا واحد ملتثم يبيش متناغما مع ذاته والعالم، عالم تطهر من أدرائه فأضعى جسدا روميًّا صرفا بعتضن كل الأجساد المنجدرة عنه فلا فضل بينها لذكر على أنثى، لأنَّ الكلِّ وحدة روحيَّة مطلقة " أنسى أنَّهم رجال من جنس آخرخسيح جنسا واحدا، ننوب داخل جسد واحد أو روح واحدة بلا جسم... أسير بينهم بلا جسم بلا اسم بلا أب ولا أمَّ لا أسرة، هؤلاء هم أسرتي وأهلي

إِنَّ التَّجِرِّدِ مِن كُلِّ قِرائِنِ الهِويَّةِ الفرديَّةِ،

يصبح عالامة على تتويب الضرادة بكلً متعلقاتها فني هويَّة أشمل هني الهويَّة الوطنيَّة الجمعيَّة، وفي هذا المقام بالذَّات يصبح الخروج من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع نفيا لذات مفترية معلقة بين الأرض والسماء وإثباتا لنذات مطلقة متحررة لا تجد تحقّقها الأمثل في ضل مساحة الوجود الفردية ومتعلقاته المادية، بل هي تَجَرُدها مِن كِلُّ ما هو أرضي يشدُّها إلى أسفل وتعلّقها بما هو معنوى روحيّ ليست له أطر ولا حدود ماقبليّة تمييزيّة. هكذا كانت التجارب النّضائيّة في السّيرة الذاتية النَّماثيَّة ارتقاء من فاجمة الأنوثة المبطة والمحاصرة اجتماعيا إلى فرحة الوجود الإنساني الكتمل الذي يحقق معنى المواطنة الكاملة . تيما لذلك تلبِّست ذكريات

النَّضال الوطني في سير الكاتبات العربيَّات بدرجات انفعالية قصوى إذ كانت القضية الوطنيَّة بالنَّسبة إليهنَّ قضيَّة خاصَّة قبل كل شيء وليست مجرَّد واجب وطنيَّ عامَّ، ذلك أنَّ الوقائع السَّياسيَّة كانت ترنَّ مع وفائع الحياة النَّسائيَّة الخاصَّة على نقمةً

إِنَّ تَنزَّلُ الأَنا الأَنثوي ضمن تجِرية الوجود الجماعيّ الأشمل كان له إلى كلّ ما ذكرنا فضل إدراج تاريخ النساء العربيات هى قلب المعمعة السّياسيّة العربيّة وصلب التّاريخ الجمعى العريى الحديث الذي فتحنه بتضحياتهن وحدّ فلمهنّ. الخاتسة:

إنّ افتحام الكاتبات العربيّات لدائرة أدب السّيرة الدَّاتيَّة المرجعيَّة ليس بالحدث العارص في مسيرتهنّ الإبداعيّة بل نراه في النَّهاية خَرُوجا من أدبيَّة التَّخييل الرَّمزيَّة إلى أدبيَّة البوح والتَّصريح، وما من شلَّه هى أنَّ الكاتبات المربيّات ارتقين من خلال هَنْهُ النَّقَلَةَ إلى طور جديد هو طور فكُ المقدة الأنثوية وإخراج حياة المرأة العربية الحميمة من الطَّلَمة إلى النَّور ومن الصَّمت إلى الإهمماح ومن طور التَّحجَّب الفكريِّ والماطفيّ إلى طور السّفور المعنويّ الذَّيّ هو شرطُ كلُّ سفور أِصيل، إنَّ كتابةَ الدَّاتَ الأنثوية الحميمة تمثل إذن مرحلة حاسمة تتسم بفرض سلطة الذات الأنثوية فرضا من خلال مواجهة الأنا والآخر واستلال القِلم بعد طول صعمت لمحاكمة التّاريخ التَّكوري القاهر واهتكاك موقع همَّال هيه، إِنَّ السَّيرِةِ الذَّاتيَّةِ النِّسائيَّةِ كُما بِدت لِنا كانت في صميمها أكثر من جولة وصولة هي عالم أنشوي مكبِّل بألف قيد، لقد كانت إلى ذلك محاولة نقديّة تفسيريّة جريئة تهدف إلى فهم البنية الاجتماعيّة وآليّات الملاقات البشريّة والقيميّة التي تسود المجتمع الدرييّ وتتحكم في صورته التَّارِيضيَّة ، وقد كان لمِّ قع الكاتبات المربيَّات بوصفهن أولا مفكرات يعظين بثقافة واسمة وهاعلة ولأنهن ثانيا نساء قد خبرن إحدى المساحات الأكثر فتامة وجورا، دور راثد في الكشف من هذا المنظور الجديد عن مطاهر الأدواء المستحكمة على المشهد الاجتماعيُّ المربيِّ الحديث، بل إنَّهَنَّ مضين إلى أبعد من ذلك حينما جعلن من حياتهنَّ الخاصة انموذجا للتُحدّي والدُّورة والبحث الجاد عن الأكمل والأرقىي ممَّا يشي بأنَّ الخطاب السيّرذاتيّ النّسائيّ كان في الأدب المربيّ على وجه الخصوص، خطابا نضالبا يرتفع إلى مستوى الدّعوة إلى تغيير السَّائد المتدَّمور ويحتُّ على استبداله بما هو أجمل وأفضل، لأنَّ تحرير المرأة نظريًّا لا ممنى له فالمرأة لا تتحرّر إلا متى تحرّر المجتمع بكل فثاته ممّا يتخبّط فيه من جهل وفقر وتبعية وتمييز نوعيّ. ولذلك كان

الخطاب السيرداتي النسائي بمثابة رسالة مفتوحة موجهة إلى بناء وعي جديد يعيد الاعتبار إلى المرأة بوصفها غير ذلك الكاثن الوهميّ الّذي ساهمت النَّقافة السّائدة هى أسطرته وإخراجه من دائرة الحياة الحقيقيَّة، وهي بالا شبكُ غاية متأكَّدة هي ظلُّ بروز قيم الحداثة وتزعزع أركان المجتمع الثقليدي العربي الذي كان يصنف المرأة ضمن الفئات المستضعفة القاصرة كفئتي العبيد والخدم، وممَّا يجدر تصحيله هي هذا المقام أنَّ هذا الحلم الطُموح بالمدينة الفاضلة نبتت جدوره التُلقائيّة الأولى لدى المترجمات لذواتهن هي عهود الطُّفولة الباكرة من منطلق الإحساس البريء بهيمنة قيم العنف والتسلّمة وغياب لغة ألحبٌ والتَّعاطف والتَّفاهم بين أفراد

المجتمع الواحد ولا سيّما بين الجنسين.

فالغضب الطفوليّ الدِّفين تحوَّل مع الزَّمن إلى يقظة فكريّة غاضبة وإلى حسّ نقدي حادً، ممَّا يدلُّ على أنَّ المقام الأنثوي يمثُّلُ مرجعيَّة أساسيَّة في تمثَّل الذَّات والعالم وفى رصد الخطاب السيرناتي لكي يكون بالفعل خطابا ثوريّا إصلاحياً يتَّجّه هيه المنظور المسردي الاستعادي توجها استقباليا معرفًا، إِنَّ المَّيْرِةِ الذاتيةِ النَّسَائيَّةِ أَصْحِتْ أنموذجا مثاليا للمرأة المربية التى استطاعت أن تصارع الماضي الذي ماهتئ يخنقها ويشدها إلى أدنى درجات الوجود لكي تصنع منه باستمرارغدا أفضل وأرقى، مثلما هو شاهد تاريخي حيّ على تمزّقاتها واضطراباتها المؤلمة أهي سبيل تغييرمصبيرها.

ولئن كانت بمض الخطابات السيرذاتية النسائية العربية الحديثة شديدة عنيفة

مفأغة بالمرارة متشبئة بالصراحة ومولع بمضها بالاستفزاز كما هو شأن " أوراق حياتي * لنوال الشعداوي خاصّة، فإثنا مراها تشفُّ هي الواقع عن إستراتيجية دفاعيَّة مثاليَّة قوامها المواجهة بدلا من المصانعة والتَّوق إلى تأكيد الَّذَّات، ولذلك تطرح هذه الإستراتيجية إشكالا في مستوى تقبِّلها لأنَّها وإن عمدت إلى الإثارة ظاهرا فهي في ظنَّنا تطمح إلى المسالحة باطنا وتفتح مجال الحوار المسؤول الذي يؤمن بإمكانيّات التّالف والتسامح في ظلُّ الاختلاف المشروع بين الأنا والآخر أو بين الأنوثة والَّذكورة وذلك من منظور إنسامي

* كاتبة وأكاديمية من تونس

١- يَكُنَ أَنْ تَوَرِّجَ لِبَعَيْاتِ الكَتَايَاتِ النَّالِيَّ النَّسَالِيَّة وِلِنَاوِطَ أَنَّ مِنَا الأصطارِح أَعْسَلُ مَنْ السَّيرة اللَّالِيَّة الآن منظومة عرجعيَّة موسَّعة تنوج ليها كُواع أديَّة فالبَّة أخرى، كَلْلْكُراتُ واليومُوات والعمورة الشَّخصيُّة...- في العصر الحديث بأواخر الثَّلالِيِّيَّات من القرن العشرين، ولعلَ ما كالبته الرّاقدة للصريّة نبوية موسى (١٩٨١-١٩٥١) عن حياتها من مقالات تشرّفها تباها في مجلّها " الفتاة" مثل إصفارها هام ١٩٣٧ عندن باب قالّ: اً ذكرياتي المو من أتراقل التَّصوص الذَّانيَّ فَتِي وصلتنا بألاَّم النَّساء العربيَّان. وقد صدرت علم النَّصوص في كتاب بمناسية النقاد موفر " الرأة والنَّاكرة" بالتاس : عَت طوات: "حياتي بقلمي"، تقدم واتيا عبد الرحمن وهالة كمال. ويكن أن تقول إنَّ نسق الكتابات الذَّالِ: النَّسَالِيَّة أَخَا. يتسارح يشكل لاقت في الْكَفَاقَة المريَّة بقاية من السَّميَّيّات خاصَّة؛ كما أنَّه بات يشمل العنيد من الأقطار العربيَّة رغم أنَّه تبالق من مصر وارَّدهم لها بالخصوص، ولكنَّ هذا الذَّ لم يشمل بلدان للنرب المربيِّ، فلم تعتر في تولس على سبيل للثال على غلاج في الكتابة الذَّاليَّة النَّساليَّة سواه كانت منشورة أو مخطوطة. وهي ظاهرة تحتاج إلى دراسة لا يقسع نها هذا البحث. يمكن أن تذكر على سبيل الثال لا الحصر حيَّنات من النَّصوص النَّساليَّة اللَّائيَّة أنِّي تكوَّن اليوم من وجهة نظرنا سلسلة مَمْيَّة لِمُثَّلِ لوادُ للدوَّنة الرجعيَّة اللَّائيَّة الَّتِي تتحدَّد بالقياس إليها الإضافات الماصرة،

سلمي الصالغ (١٨٨٦-١٩٥٣)، صور وذكريات (مذكرات) ١٩٤٦. منيرة ثابت: (١٩٠٢–١٩٦٧) لورة في البرج الماجيّ، ملكّراتي المارف،١٩٤١ فاطمة روز اليوسف (١٨٩٨-١٩٥٧)، ذكريات (سيرة ذكيًّا)، القاهرة، مؤسَّسة روز

اليوسف: ١٩٥٣. سميرة أبو غزة(١٩٢٨-) مذكّرات فئة عربيّة ﴿ سيرة نَائِكُ، بيروت، بلر النَّشر

للجامعيين، ١٩٦٠. عائشة عبد الرحمن (١٩١٢-١٩٩٨) على الجسر؛ القاهرة، عار الهلال، ١٩٦٧.

للموى طوقان (١٩١٧–٢٠١٣)، رحلة صعبة رحلة جبليَّة ط.١، عكَّا، دار الدُّنوار، ١٩٨٥ ، ثمَّ صدرت ط.٢ ، بعدوان: رحلة جبالية رحلة صعبة عبَّان، دار الشَّووق،١٩٨٥ . "٣٠، الفاهرة، دار الكافاة، ١٨٨١ . ظهر الجَزِّه الثَّاتي يعنوان، الرَّحلة الأصعب، عمَّان، دار الشَّروق، ۱۹۹۳.

زَيِنَبِ الْمُوْالِي (١٩١٧-) أيَّامَ مِن حِيلِي (مِيرة فَلَيَّة)، الشَّاهِرة، دار الشروق ١٩٨٩،

رضوی هاشور(۱۹۶۱–) الرّحلة، لَيّام طالبة في أمركا،(مذكّرات) بيروت، دنو 1945-459

ليلى هسيران (١٩٣٤ -) شرائط ملوّنة من حياتي السيرة فقيّة) لندن، رياض الريس للكتب والتُشر،١٩٩٤.

نطيفة الذيات (١٩٣٣-١٩٩٣) حملة التنيش، أوراق شخصيًا(سيرة ناليَّا)، القامرة، دار الهلال، ۱۹۹۲.

نؤال الشعداوي (١٩٣١–) أوراقي... حيلتي (سيرة ذلايًا)، ج.١، بيروت، دار الأناب، ٢٠٠٠. ج. ٢، دار الأناب، ٢٠٠٠. ج. ٢، دار الأناب، ٢٠٠١.

٢-ترتبط والعبَّة اللفوظ السّيرةائيّ في تظريَّة فيليب لوجون ارتباطا عضويا يفهوم الأصلة لُّكُي يعنى نشكُلُ العقد السَّيرَناتيّ الطلاقا من التّرابط العضويّ فيه بين الهويّات الثَّلاث

وهي الرَّاوي والكاتب والشَّفعيَّة. وتُعْمَدُ هذه الأصالة صورا تعاقديًّا متوَّحا، أحمَّها ربط صيلة النتوة بين الزّاوي في النَّمَى وكانِه خارجه، أن التَّصيص السَّبائيُّ الصريح على هلنا التَّمَالَق. وقد أَصَاف لوجود إلى هذا التَّهوم، قيمة ثاليَّة تتنج عن والدِّيَّة الطَّهُوطُ وهي الأُمالة النِّي تقتضي عدم تزييف الحوادث السَّيرذالَّة نارويَّة على مستوى الوقائع تفسها وكذلك سائيها المتكرة. أكثر: Philippe Lejeune. Le pacte autobiograpique.Paris. éd.Seull.1975. p.26

٣ – قالت لا. هنيروغ بطرورا القَراة بين المقوظين الصَّفييليِّ والوالميِّ على أساس العباوف جوعريّ ينصل بين الدُّناين المُتَنْقَتِين فيهما، قالأنَّا المُتَنَّظ في عطاب التَّخييل هو أنا وهميّ

لا يشَّدَهُ شيء إلى الواقع، في حين اعتبرت فتطفَّظ الواقعيُّ " أنا أصليُّ واقعيُّ "Un fei ل K. Humburger. Logique des genres littéraires Paris : 145 origine réel éd, Seuil.1986, p.55 عرى فيليب ترجون أنَّ العقد فارجعن في فشيرة الذَّائيَّة مدغم في العقد الشيرذائيُّ فاوا

يكن ثبيَّن حدود عازلة بيتهما: ويعتهر أنَّ مرجعيَّة عدَّا العدَّد المدمج أخلابيٌّ بالأساس الأنها تفترض إضمار عبارك " أشهد إن الول الحق، كلّ الحق، ولا شيء غير فلق". كما تجدر الإشارة إلى أنَّ التَّمَاقد للرجعيُّ أوسع من التَّعاقد السَّرِدَائيُّ لأنَّه يَسْمَل السَّيرة وعي كتابة مرجميًا لحير ذائية لا تتطابق فيها هريَّة الكاتب الرَّاوي مع هويًّا النَّحْسُيَّة. راجع، Philippe Lejeune. Le pacte autobiographique.p.36

 • أراد أوجون من خلال إضافة المقهوم " فمالافق" إلى أبعاد نظريَّه السّيرةائيَّة تأكيد خلاقة النُّلَكُ السِّيرُ ذاتي في مستوى أبعاد، النَّمَاليَّة الحَمِيمة أَبِّس تَجعل منه مافوطًا إنسانيا من الدّرجة الأولى. كَظر عا الأولى. كَظر P Lejeune. Pour l'autobiographie's propos recuellis: par Michel Delon in magazine littéraire.n.402. mai 2002. p.22

"- استعرنا الدبارة من كتفيات يول ريكور Paul Ricover بالزَّمن وبالكي، وحفولتا تطبيقها ل حقل الكتابة الشر فاليَّد كنظر؛ جليلة الطريطر، مقوّمات الشررة الذَّائِيَّة في الأدب العربيّ الحقيشة بمحث في الرجميّات مركز النّش الجامعيّ، مؤسّسة سعيدان النّشر، ٤٠٠٤

٧- خلافا تلمتخل الأدبن ينهم اعبار اللقوظ الواقعي متفتح الرجع لأنَّه يزَّل الفعلين الكتابي والقرائي في سياق التَّاريخين الدامّ والخاص، وبالتَّالي فهو مخضع للتَّممنيق ٨- تُهلُّى هَذَا التَّقَلُب خَاصَّة في السيرة العلميَّة المشرجَعات المواتهنُّ العربيَّات، فقد أُجِرت

التوى طوقان على ترك للدرسة في سنّ مبكّرة أمَّا نوَّال السَّعداوي فقد كان أيوها يحلُّرها من القشل الدَّراسيّ الَّذِي يفتح في وجهها باب المطبح بدلًا من للدرسة، ولم يختلف الأمو كثيرا مع عائشة عبد الرحمن التي خاصت مفامرات هصيان جريئة لتلتحق بالمؤسسات

> ٩ أوراقي...حياتي، ط. دار الآناب، ج. ١، ص.٤٧ ١٠ الأكر تفسه ج. تفسه، ص. تفسها.

١٢ الأثر نفسه ع ٢٠٠ ص ١٠٦. ١٢ الأكر تفسه ج.٦، ص.٩. ١٤ الأثر فنسهج ١١ ص.ص. ١٩– ٢٠.

١١ الأثر فلسادج ١١ ص ٨٨.



مقاربة في رواية "مرافئ الجليد" لحمد الجابلي سلطة الشخصيةدلالة التسلط

(ک سن سلسي ٠

كل شيء يهون ويمكن نسيانه وتناسيه أو حتى معوه من الوجود هي الدائق الشيارة المسالة أو المسالة وأن نصبح عديمي الدائق والضميد تتجاه كل شيء بدءا من الوجود إلى الأخلاق والكرامة والكرامة والكرامة والإعدادة والأعدادة والأعدادة والأعدادة والأعدادة والأعدادة والكرامة الذائب المكتنا أن ذولى وجوهنا ونصة آذاننا ونطمس أصيننا ونكتم

أهواهنا ولتجرد من المحواس وتقطع مع المحاس وتقطع مع المحتاء بمكن لمحدد المحتادات المحدد المحد





ولكن عندما تتدخل الفلسفة في موضوعات حياننا اليومية المهمة منها والبسيطة، الجادة والساذجة إذ أنها لا تعترف بما هو بسيط وساذج فكل شيء مهم وجدّى، عندما يتفير الأمر ويصبح شفلا موقظا يسيطر على الحواس يسجنها داخل بوتقة التفكير الفلسفى التفكيكي لكل حالة على حدة إن بالإدانة أو الإعجاب، وغالبا، بل هي هي كل مواقفها تدين إذ أنها لا تعترف بالمنتهى أو البلوغ، لذلك لا تصل إلى درجة الإعجاب مهما كان الإنجاز الإنساني بالفا وبليفا، وإن هي أدانت هممنى ذلك أنّ الأمر بلغ حدّه وعليه أن يتراجع في الاتجاه المعاكس بتوجيه من الفلسفة والفلاسفة حتى إن هو أقلت من أيديهم قيما بعد ليقع بين أيدى العامة طليس إلا للممارسة والتطبيق على أرض الواقع ليعود بعد ذلك إلى نقطة البدء وهي بأوغ الحد فتأخذه الفلسفة بعنابتها الفكرية / الالهية لتعيد فيه النظر والتفكيك. وما التجارب الحضارية المتعددة عبر تاريخ الإنسانية إلا دليل على دور الفلسفة العميق عندما تفكك الفلسفة المفاهيم وتميد ثرثيبها فى التثوير وعكس التيارات / الاتجاهات.

كل شيء يهون إن لم تتدخل الفلسفة لتضم النقاط على الحروف وتعلن آراءها الرافضة للسائد الهيمن من خلال إنسانية الإنسان في تمرد يجعل الضرد مسؤولا عن كل شيء ليضعه أمام نفسه بعد أن يكون قد تجرد من المسؤولية ليميش حياة الاستقرار والركود والبلادة، كالتي يعيشها جون براون" محمد الجابلي، هذا الأمريكي المتخفي هي عديد الجنسيات إما خوطا على نفسه واستقرار خط سير حياته أو لشيء في نفس يعشوب للتعدي على حرمة الفير هي أوطانهم وسرقة أبسط حقوقهم وهو الحق في تقرير المصير، وفي كالا الحالتين خوفا أو جوسسة شإن الشخصية الأولى في روايـة "مرافى الجليد" تتحول إلى داعية لتمرير مفاهيم خاصة بالقطب الوحيد في هذا العالم في إطار ما اصطلح على تسميته بالمولمة وهي لا تكاد تتجاوز سيادة المنصر الأمريكي على كل العالم، هذه العولة التي

تعلن وجه الثقارب والتعايش وتحطيم الحدود ورميها في المحيط لبلوغ درجة الأخوة بين كل البشر شعوبا وقبائل يخصوصياتها الحضارية المميقة، أما الوجه الخضي لهذه العولمة فهو عولمة أمريكا ليصبح العالم أمريكيا محضا خاضعا للسيادة الأمريكية المتفرّدة، إنها عولة العنصرية الأمريكية الحاقدة على كل الحضارات السابقة والتى تقول بعدم أصلية المنصدر الأمريكى لحكم العالم بحكم اطتقار هذا المجتمع لأبسط المقومات الحضارية الفكرية للشعوب وهي المخزون التاريخي، ومن هنا تأتي الأهمية التِي تكمن في دور "جون براون" الجابلي من أنه دارس لتاريخ الإنسان والأجنأس والحضارأت، وذلك لمرفة نقاط الضعف قبل نقاط الشوة لاستفلالها طى استراتيجيات التركيع والتفكيك والتفريق بين أبناء الحيَّ النواحد، ذلنك أن كل أمريكي مدعو للإدلاء بكل ما يراه غير عادي أو جديد لا يعرفونه من قبل عن أي شعب أو أمة مهما كانت علاقتها متينة وقوية معهم، ولنثلك نبري الخلخلة الكبيرة والاضطراب الستقر في شغصية "جـون" فهي مركز الـروايـة وإن كان ليس بالمفهوم التقليدي للشخصية هي الرواية التقليدية وإنما هي/ الشخصية مركزها بحكم أن الكاتب يسعى إلى أن يبلغنا بكلّ اللغات والتقنيات أن العنصر الأمريكي يريد أن يكون هو المركز والأصل والمنطلق، يقول هيليس ميللر "الافتراض المسبق بأنَّ الرواية بنية ذات مركز يمكن تفسيرها إذا استطعنا تحديد ذلك المركز، هذا المركز بخرج على دائرة نمط ثابت للمعنى الستمد من المركز"، عند تحليله ترواية، تس، للروائي المعروف توماس هاردي، هكذا يذهب بنا الجابلي إلى أصل الداء وهو مركز الرواية الذي هو مركز المالم المنتظر وما اعتماد كاتبنا على هذه المركزية إلا دليل على أن الهوامش أو المحيط أهم وأكثر قدرة على الإقتاع بما أننا سنتمكن من معرفة المركز بكل يسر وسهولة، لذا وجب علينا البحث والتدقيق في بقية العناصر الرواثية وإعادة تتظيمها بشكل يمكننا من فهم رؤية الكاتب لهذا المركز / الطرح الأمريكي الجديد للسيطرة على العالم وإنَّ من حَالال منظار روائب ولكن

ومسرافسن الجليبده ليست رواية بالمنى الكامل والحقيقي السذي عبرهناه عن السروايسة بسقندرما هــى سـيــرة ذاتـيــة

بأدوات فلسفية تصل حد القطع مع الحس إيمانا بتلك الثوابت المتأصلة في الأعراق والأجناس البشرية التي لم تأت هكذا مسقطة أو هي كانت وليدة صدفة عجائبيّة هوليودية.

مركزية الشخصية ومركزية التسلطه

"مرافئ الجليد" ليست رواية بالمنى الكامل والحقيقي الذي عرفشاه عن الرواية بقدر ما هي سيرة ذاتية لجاسوس أمريكي لا يعلم أنه جاسوس، على عكس الشخصية الجاسوسية في روايات الجوسسة والتي تتسم عادة بصفات أدناها الخيانة والشراسة إذ أنها تَمارس نشاطها / أهمالها متخفية ومتسترة على أن ما تقوم بــه غير شرعى مثل السارق تماما، ١٨ يتميز به المجتمع الأمريكي من تعفن أخلاقي وتزييف مكشوف نظرا لما بنطبع به الضرد الأصريكي من خوف وريبة من كل شيء حتى من أقرب الناس إليه. غير أن شخصية الجابلي لا تمي دورها الجاسوسي فهي إذن أداة أو آلة تحسس إلكترونية تستعملها الوكالة بالطريقة الثى تراها مناسبة لخططهم الدنيئة حتى تنمكن من رصد الأحاسيس والمشاعر وتربطها بعمقها التاريخي والحضاري والديني "أنت رجل ذكي وحمناس كما أتك أصبحت خبيرا وعلى مستوى كبير من الكفاءة بحيث أن الوطن يحتاج أفكارك وسنوفر لك كل الفرص لإتمام أبصائك فنى الأنثروبولوجيا والحضارات والأديان شرط أن لا تبخل علینا بملاحظاتك حول كل ما يبدو لك من شؤون المجتمعات التي ستعيش

فيها".. (ص٦١) هكذا يتحول العالم حامل لواء العلم والمعرشة إلى أداة في يد السياسيين والعسكريين حتى يتمكنوا من الولوج إلى الأمم والشموب لتصبح أمريكا هي المركز الذي يحوم حوله البقية / الآخر، دون الاعتماد على صرد روائي أو تصعيد درامي يحملنا إلى النشول أو التعاطف أو التواطؤ مع أحد شخصيات أو تقاعلات الرواية، بل ثمّة تذكّر، وهي التذكر قراءة للتقرير الذي على هذه الآلة / الأداة التجسسية أن تقدمه هي سبر أغوار الروح البشرية وخصوصياتها الحضارية والاجتماعية.

إن ما أقدمت عليه الفلسفة من خلال محمد الجابلي والمزف الرواثي الأدبي لهو ضرب من الواقف المانة تجاه هذا النظام المالى الجديد الذي لا شيء هيه سوى سيطرة العنصر الأمريكي المركب الذي لا جذور له، هكذا يضعنا محمد الجابلي في روايته هذه مرافي الجليد" أو الأرصفة المتجمدة أو المالم الصاف الذي تصنعه أمريكا، يضعنا الكاتب أمام خيارين لا ثالث نهما إما أن تأخذ موقفا منحازا للفلسفة ونرطض هذه القطرسة الأمريكية في انتهاكها لأبسط حرماتنا وهى ذاننا البشرية إذا أسلمنا بأحقية العلم في دراسته تاريخ البشرية وعراقة الأجناس وعمق الحضارات. "إنَّ الأفكار التي انطمست يجب أن تنطمس لأنها لم ترفق بمشروعية التجسد ثم يجب أن تدرس كذلك لأنها تمثل البعد (الإيهامي أو المثالي) الـذي قد يساعد على فهم الواقع من زاوية أخرى لأن الأفكار التى انتصرت هي وجهة نقيضة في منطق الصراع للأفكار إلتي انطمست والمناية بالأفكار التى طمست تطلعنا بشكل أعمق على التطلعات المكنة وتجعلنا لا نفاجأ بالمستقبل ونتوقع كل انحرافاته غير المدروسة... علينا أن نفهم الإنسان في كل أبماده حتى نستطيع توجيهه ... الفرق الكبير بين أن تسلب إنسانا ما نقوده في لعبة مقامرة كان قد انساق إليها وبين أن تسرقه تلك النقود، فضى الحالة الأولى مسيكون على شيء من الاقتناع لكن هى الحالة الثانية سيدينك وينتصر انفسه ويتحول إلى الحقد المدعوم



بإدانة أخلافية لفعل السرقة... نريد أن يشاركنا العالم اللعبة عن طواعية ونكون نحن الأقوياء فيها وأنت تعلم أن المقامر مهما خسر سيشده أمل الفوز وكلما توغل في الخسارة ازداد عنادا وتمنتا وقل انتباهه اقانون اللمبة.." (ص٧٥).

إنها أحقية العلم السنفلة أو هو وشاح العلم الذي يوارون به سرقاتهم وتعدياتهم وتحت رداء البحث والاستكشاف من قبيل المعرفة بالشيء والنسج على الإيجابي فيه فإننا حتما لن نقبل ولن نسمح بتشريح ذواتنا لتجنيدها وتدجينها انطلاقا من نقاط ضمفها لاختراقها وتملكها وذلك لخدمتهم مثل الآلات التي يصدرونها مثل جون / الجابلي، الآلة التجسسية الرهيبة التي تقرأ الهواجس والأهكار والأحاسيس المختلفة عن لذة ومتعة وخوف ورهبة وثورة وانتفاضة وحب وكره، هذه الضراءة والرَّصد الذي لم ولن تقدر عليه آلاتهم الميكانيكية عالية التضوق التكتولوجي لمعرفة الأعراق والممادات والتقاليد وردود الأفعال والسلوك اليومي.

ضمير المخاطب صيقة التكلم للمكلشفة،

وما استعمال الجابلي للضمير الثالث في الشكل السردي وهو ضمير المخاطب مع 'أنا' الشخصية الرئيسية / المركزية إلا دلالة على اهتزاز هذا العالم الجديد / العولمة الكيان الكرتوني المبني على المؤسسة الإعلامية أولا والاقتصادية ثانيا وهى السلطة الأمريكية بما أنَّ جون براون يتحدث بضمير المخاطب هي شكل المناجاة حتى يتورهك الممارد في الحكم على الراوي بأن ترك له حرية التعبير عن نفسه وبالتالى كشف ذلك المستور دون وهي حقيقي.

"أصبح شعورك "الكاذب" بالإزمك حتى عندما تقول الحقائق لأذك غدوت بلا حقيقة بينة، ولا يمكن أن تثبت شيئا حول ذاتك لأنك تفقد هويتك فتتلاشى أسماء ومدنا ولفات وأديانا وإن أردت أن تستجمع ذاتك قد لا تجد شيئا غير خرافة هي جملة حكايات تنفتح الواحدة على الأخرى ويمكن أن تتواصل حمب

يواصل الجابلي إمعانه في كشيف مخالب هدذا المفول المقادم ومساوئه، بمعن أكثر هاکثرهی تشویه او تقديم هذا المركز على حقيقته بنرجسيته

إرادة المراوي أو خيال الحكواتي فلن تنتهي أبدا..." (ص١٧).

"تملُّكَك وجوم قاتل وعاد خيالك يستذكر كل لحظة قضيتها مع كريستين المزيفة وندت منك ابتسامة سأخرة حين تذكرت سذاجتك: كنت تعتقد أنله الوحيد الذى يكذب وكثت تلوم نفسك كلما اختلقت حكايات عن وطنك المزعوم وكنت تعتقد أن 'كريستين' فتاة مهذبة ونقية، لكنها ساذجة ومحدودة... إن ما يؤلمك أكثر ليس الغياء في حد ذاته، بل أن تميش مع إنسان وهو يدرك أذك غبى لكنه يخضى عنك ذلك الإدراك ويدعك تمارس لمبتك ويتأملك كما يتأمل كهل مجرب طفل متخابث..." (ص٧٧).

يواصل الجابلي إممانه في كشف مخالب هذا الغول الشادم ومصاوئه، يممن أكثر فأكثر في تشويه أو تقديم هذا المركز على حقيقته بنرجسيته، أي تلك الأنانية الموغلة حتى في السرد وهو أحد أهم مقومات الرواية، إذ أن أهم وأول من استخدم طعمير المخاطب هو الكاتب الفرنسي بيطور ميشال، يقول أن ضمير الخاطب أو الأنت يتيح لي أن أصف وضع الشخصية، كما يثيح ثي وصف الكيفية التي ثولد اللفة فيها" عن تصريحه للفيفارو (الأدبية). هكذا يقدم لنا الجابلي دواخل عالمه الباحث / جاسوسه / الاتهم من أن يظهره لنا نساج خيال حتى ينأى ينفسه كسارد مؤلف عن هذه المواقف التي يجب أن تأثي على لسان شخصيته / مركز الرواية بأن بتخفى وراء عنبد الجنسيات خوفا من أمريكيته رغم المهام

الإنسائية الراقية التي هو مدعو للقيام بها أينما حلَّ، ولكن لأن الأمر ليس على ما يرام وليس بهذه النزاهة الحقيقية، ليس بهذه المثالية الصرفة وهذا ما جُبِلُوا عليه من تلك الموارية والمخاتلة والاستفباء فهذا طبعهم، فهو يتخفّى فى آزياء مغايرة لحقيقته الحقيقيّة ولذا ههو يتخيّل عزّة وكريستين أو ندى جوليوس وغيرهم من علامات الشرق ليضع العالم المثالي الذي يحيث به كأمريكي مخدوم من طرف الكل، سيد متعالى، حتى اصطدم هذا الأمريكي المتعدد النوجوه والأقنعة، اصطدم براقية وما الاسم إلا دلالة واضعة وهى الحقيقة الوحيدة التي واجهها عاريا من أزياتُه الهوليودية المختلفة، عاريا من الحضارات العديدة التي تنكّر فيها ليصد عن نفسه الكره والطعنات المخزية له لأنه كأمريكي لا يملك أي رداء حضاري قوى يقيه ضربات الحضارات المميقة والتي لا تقلُّ أعمارها عن أربعة أو خمسة آلاف سنة وهي بذلك هادرة أن تحمى أفرادها بما وفرته من عمق تاريخي عريق نيس مثل الأمريكي الآتي من كل الأجناس الأوروبية والإفريقية، الأوروبية المنفية من القارة العجوز لما أتته من آثام وجراثم بشمة وشنيعة لا تقبل بها المجتمعات الأوروبية فأدانتهم ورمتهم في الهند الجديدة بميدا عن تلك المجتمعات الراقية السامية النظيفة ومنهم من هاجر طمما في ذهب القارة الجديدة الأرض البكر، أي حملهم الجشع وحب المال الذي لا يقف أمامه أي شيء ولا يثقيد بأي نواميس ولا تقاليد ولا فوانين سوى فانون الغاب وتسانون الشوي يأكل الضعيف بتلك العقلية الوحشية النهمة التي لا يسود هيها شيء هوق الأنا.

فاصطاد الأمريكي الجديد المنبوذ من القارة العجوز الرجل الإهريقي الأسود واستميده جاعلا منه خادمًا له هي البلاد الجديدة أمريكا أوالهند الأخرى هي خطأ علمي ضخم جعلوا منه منفى للخارجين عن القانون، أصبحوا رعاة البقر القتلة الذين وضعوا شرعهم وقانونهم، وكذلك أرادوا أن يصنعوا مع بقية العالم خاصة وهم يعلمون أن لا إرث حضاري لهم مثل بقية الشعوب في كل أنحاء الممورة بعد أن محوا ودمّروا



كل آثار أصيلي الأرض الجديدة البكر حتى انقرضوا، وكذلك يريدون أن بصنعوا مع بقية العائم على طريقة رعاة البقر وصائمي الأفلام الهوليودية،

لعبة الأنتعة المتخفية.

أوجد محمّد الجابلي في شخصيات مرافق الجليد كل أركان النظام العالى الجديد في بناء درامي جعل من الأحداث مواقف سياسية والشخصيات مواقع وأمكنة مشحونة بموروثها التاريخي والحضاري.. تدى جوليوس مسيحية سورية من اصل تركماني... زاولت دراستها العليا هي لندن ثم هي بلجيكا.. جندتها المخابرات السورية سنة ۱۹۸۰ دخلت دير القديس جورج فى بروكسال ثم التحقت بوحدات الصليب الأحمر الدولي في بيروت سنة ١٩٨٥ ... مهمتها التنسيق بين الجماعات الإرهابية المتمركزة في سهل البقاع وخاصمة في جب جنين والروضة..." (ص٧٧) هذه الشخصية التي وقع جون / الجابلي في حبها ظنا منه في سذاجتها ويساطتها وطيبتها في حين إنها تعامله بأساليبهم وثمارس ممه لعبة الكذب، ولكن اتضح أنها تمارسها بأكثر إتقان وحبكة إذ أنها تعلم حقيقة أصلها وتعرف الهدف من ممارستها لهذه اللعبة القذرة ائتى فرضها الأمريكان على اللاعبين المناضبين فدخلوها دهاعا عن النقس والذات والهوية والتاريخ وقيمة الإنسان لديهم، بما أنَّ مركز النظام العالى الجديد / المولة تريد تشيىء الإنسان لجمله رقماً أو قطعة من آلة كبيرة في خدمة هذا الغول الرهيب حيث يصل الحقد والنقمة والكراهية إلى درجة مصاصى النماء، وتلك هي الصورة الحقيقية المجسدة للشخصبية والهيمنة الأمريكية "ثم أصابها ما يشبه الخدر فتهالكت متداعية في حضن مستر هاردى فحملها ببن يديه ومددها على طاولة بيضاء ومسح كامل جمدها بيده وكأنه منوم ثم جال حول الجعمد يتضعصه وكأنه جراح ووقف للعظات كالمتبهر ثم هوى على رقبتها بضم مفتوح، خلته يقبلها إلا أنك رأيت الدماء نافرة

حول شفتيه المرتعشتين، تمتصان بل

تنهلان الدماء بنهم.." (ص١١٢) هذا الحدث الرعب على طريقة هيتشكوك ما هو سوی موقف سیاسی بشکل تضميني ذو أبعاد دلالية واضحة من الآراء السياسية ورد الفعل، وهي غاية ما يتمنى العدو لعدوه إذ لم يتمكن من تدجينه وتجنيده بأن يمتص دمه أي

ذاته وهويته وإنسانيته. "هـو الشرق يقضز فوق الحدود ويتلاشى في المكتات يشده المطلق فيتضخم وينتحر في حين تعود أنت للحدود وتتعملق في الشراب لأنك لا تملك القدرة على الانتصار في الأقامسي المتطرفة" (ص٢٨) إذ هو الشرق اللامحدود النكى لا نهاية له كما لا بداية معروفة عنه وثانية مؤكدة سوى نزول آدم هذا الذي لم ينزل في صحراء الأمازون أو البحيرات الكيري، ممًّا أحال جون الأمريكي إلى شخص متملد الأثوان لأنه فعلا لا يعرف أصله الحقيقي، هل هو أنجليزي أم آييري أم نرويجي؟ لا يعرف أصول دمه وجده، هل كان منبوذا منفها إلى الأرض الجديدة أم طامما جشما في الأرض البكر وكيف تمكن من ضمان البقاء هي ظل ما ساد من قتل وتقنيل لأجل حفنة ذهب أو قطعة أرض أو قطيع بقر أو أحصنة برية. إذا هذا الأصل الذي لا يمرفه جون جمله ينكر الحدود ولا يرغب في وجودها حتى لا يشعر أن الحدود هي إطار الذات ومكوناتها ومقوماتها، فهو يعرف أن الحدود ليست حدود الحديد والأمسلاك الشائكة إنما هي حدود الشعوب ذات الأعراق الحضارية الضاربة في الشَّدُم، ويبشى الهوس والخوف من عمق أعراق الشموب الشرقية والفريية على حد سواء فيشتغل الخيال والحلم لدى جون إذ يرى ندى جوليوس تضع النقاب كأنها عزة المراقية وهي تحيطه بدراعيها القويتين "بل أنا حبيبتك شهرزاد عاشقة الخينال أريندك أن تطلعني على أسرار ابتسامة الموثاليزا" (ص١٠٥) وهذا هو وجه القارنة بين الشرق والفرب الأوروبي بين شهرزاد والموناليزا مثل ذلك المبنى الفسيح كأنه مسجد أو كلسية، وهي الذات البشرية الكتنزة على مخزن حضاري

كبير وليس ثمة من صور أقدر على غسل الخ ومسح الذات وتحقيرها مثل الأمريكان "إن الذين يعملون في فرق التمذيب في السجون الكثيرة يعرفون الندات الإنسانية ممرفة دقيقة وهم بخبرتهم بدركون معنى القيمة في الكائن تلك التي تستثار عبر التعذيب فتتضخم الندات وتبدى قدرة عجيبة على التحمل تنشع في حالات كأيرة بالجلاد إلى الانهيار والجنون بدل الضحية فاخترعوا أساليب جديدة فى مواجهة مثل تلك الحالات وأهمها أسلوب منظم يمتمد اللامبالاة والإهمال المطلق والتقليص من أهمية النات السجينة واعتماد المطاولة والتهميش في الوصول إلى الغرض الطلوب (ص١١٧) وهكذا يصبح جون بدون ذات عاريا تماما مجرّد آلة تجسّس دقيقة ترصد الأحاسيس ونبض التاريخ لدى الشعوب وهي الأماكن التي زارها لدراستها "هل هناك عري أكثر من عري الجنود الضائمين في الصحراء بين التقط والنجومة اعذرني مستر جون، فأنتم تتجردون تدريجيا من كل شيء، تنظمكم قوة عارية فلا تخجلون من إنزال جنودكم في الغابات والصحاري والمدن؟ أنتم تتفننون في المرى وتريدون تمرية كل شيء الماضي والحاضر والمستقبل" (م١٦١٠) هكذا كشفت راقية الراقية / المنعطة نادلة الحانة وهبى الطالبة الجامعية ذات الاهتمامات السياسية جون على حقيقته يما تحمله من سمات الكبيرات بلقيس، زنوبيا، الكاهنة، عليسة خصوصا بتك المناخات الشرقية الصرفة حيث تحاول أن تصنع لها وطنا لثردد الا يمكن أن يوجد الله وأمريكا مما" (ص١٦٢ والصفحة الأخيرة ١٦٧) إنَّ مركزية أمريكا تتجاوز القدر في نظامها المالى الجديد الذي تريد تأسيسه عوضا عن عالم شهرزاد وعالم الفرب، عالم الموناليزا عاربا من كلُّ ذاتيَّة وخصوصية إلا خصوصية السيطرة الأمريكية المتكشفة على كل شيء بعد أن عرَّته تحت أعين الآلة التجسّسية

* ناقد من تونس

الدقيقة الفاضعة.

لطيف هلمت: في الشعر الكردي اليقظ

ب الله يميى ·

شراءة في ديوان شيخرخة كلبوياترا وأطفال اضطر لم يعد الشعر مجداً يأهل ولا صورة تغيب ولا ظلادة كلمات تتناثر ولا أزهارا تجف من ظمأ .. الشمر ... عقل ووجدان وإحساس صميمي بالرؤى الداخلية التى تعتمل هَى كل واحد مثا، مثلّما تتفرد لغة الفكر على لسان كل فرد

الشمر هواجس تعثمل فتضفي على الأشهاء كساءً چىدىدا، ومنظوراً مختلفاً وعلاقة متجددة، وتصورا يشفلنا، حتي إذا إحسسنا يه، صار ملكاً مشاعاً للجميع، وتجسيدا لقيم ووقائع وأحلام وخيال كل الناس.

من هذا النطلق، أصبح للشعر أهميته هي حياتنا، وبنتا نطرزه فوق ألسننتا كما أو أثنا نزين به اللفظ ونلون بهاء

الفاعل والثؤثر قرأنا قمعاثد الشاعر الكلمة ونخاطب الآخر بعقول من الكلمات الكردى المراقى: لطيف هلمت، وتبينا الخضر، ونئن كان للشعر خصيه وألقه وتماسه بئا ومعثا وهيئا تفأنه حري بالشاعر أن يتلمس أبعاده وأهميته وتأثيره، وحري أثير يشكل السمة البارزة لقصائده: بالمثلقي إدراك جنوره وآفاقه وتطلعاته، عبر



هـذا الهاجس

المطر... رمز الحياة والعطاء، ولكننا قد تحول هذا الرمز بكل مايعمله من خير وعطاء إلى غير ما هي عليه حقيقته الأثيرة، وذلك عندما تفصلنا عنه غيمة بارود ... غيمة موت حاقد مؤكد ... فإن المطر يتحول عن معرفتنا التي الفناها، لتصبح الأمطار ... موتاً زؤاماً جراء التدخل

يستره عن الموت سوى بشاعة صورته المجردة عن القيم والنقاء... وهلمت... شاعر سالام ومعية... شاعر حراثقه طي وجدانه وعشقه والق أهكاره، لذلك لم يكن ينتبه أن للحروب دخان، وللموت رماد، وللمكان هذا الاعتزاز

هي تلويث غيومها بالبارود القاتل الذي لا

على المائدة التي كانت تفصلنا رسمت قطعة من الغيم بقلم مثرع بالبارود تمرت الفتاة تماماً وماتت تبحت المطر

الليل بمربجوار بيتنا فيطلق ملايين الزرازير ترى متى يمل الليل من هذه اللعبة..؟

مند وجودهما بمادى أحدهما الأخر...! هل هي جدلية الحياة ومنطوقها التقليدي، أم أنها صورة التداخل والتفاعل

كانت ثمة فتاة

تهوى المطر

وكائت ترغب ان تغسل جسدها باللطر

الليل بوصفه... ظلمة المقل والتخفي وثقل الظلم التي تلاحقنا في بيوتنا هو مفسه الذي ترثه الزرازير التي تأكل بذور خبزنا وتجعل حقوانا جدباء ... الليل هو من يعمم عماه على كثرة من أولئك ألذين يختارون عتمة العقل والـروح... ويحولون الطلام إلى لمية مسلية في تعميم هذا السواد المصب،.. الليل العقيم، ويقيف هلمت في موقع معاد الأصغر وأبسط الأشياء التي يلعظها... لتصلنا واضحة مكبرة، مجسدة لأمالنا وتطلعاتنا. ترى لماذا الخيط والإبرة

بينهما، والتي يفترض أن تحيا عبرها علاقة ود بينهما؟

بين الانتين: الخيط والإبرة، وما يرمز إليه ويجسده عالمهما المتداخل، وعلى وفق طبيمة الأشياء وما يحكمها من حقائق طبيمية وأضحة المعالم

والأصداف؛ نجد أن هناك قدرة النبير مقائق الأمور وتحويلها إلى طند...

العداء قائم في جدليته لكنه يمكن ان يصبح همل محبة ما دام هناك همل مشترك

> العميق...العميق: قبل ان يحرقوا قريتي

سعر عبارته والثعم الفياضة التي تكمن

وراء كلماته... وصولاً إلى معطى إنساني

محلة أعمان

لم يخلق الله الدخان.. ولأن(العتاب)يقلب صراط الأمور، هان الشاعر هنا يجد نفسه معاتباً: النحلة تعاتبنا قائلة: أيها الإنسان لقد علمك الله كيفية صنع القبل الا تخجل من سرقة

القبل... قرين العسل، والمسل من قرط محبة النحل للإنسان لذلك لا تتشد لسمة أذى؛ وإنما لسعة معية وقبل وعسل...

وهي ممطى آخر، يؤكد الشاعر على هذا التضاد القاثم ببن براءة الطفولة وقسوة الحروب، وكيف نتحول اللعبة إلى حقيقة مميئة... شي قصيدة عنوانها (السارق) أهداها بقصدية ومعادل موضوعي إلى د هؤاد حمه خورشيد (القارئ النهم للشمر على الرغم من اختصاصه في الجغرافيا). هذا التضاد في الاهتمامات بين

المصيدة والإهداء، تتشكل رؤية الشاعر: الأطفال في الطرقات يقلدون افلام العصابات

بمسدساتهم البلاستيكية الأطفال لا يدركون ماهى الحرب لا يمرفون حين تولد الحرب ستسرق كل مسدساتهم البلاستيكية

> وكل لعبهم ودفاترهم وأقلامهم وطياراتهم الورقية

حتى أنها تسرق خبرهم وآباءهم وإخوانهم الكبار من النافذة الحالكة..

ففى حين تتعادل القصيدة وجفرافية المكان؛ نجد أن المفارقة تقوم بين لعبة الحرب والحقيقة الدموية للحرب التر ثقتل طفولة الأشياء كلها ... وتحول اللمية

إلى موت ويتم وقهر وجوع وعدم... ويثنبه هلمت من جديد ... إلى ما لا ينتبه إلهه سواه... فهو يرى في (الأخرس) تجسيدا ناصما للحقيقة، وتضردا فطرياً بالدُخَا في عدم النطق بكلمة كاذبة... يقول

أحسد الأخريس

لا ينطق الكذب من حلقه

في الوقت نفسه يجد الشاعر، ثمة علاقة وطيدة بين(المهد)الخشبي والأطفال... مجسداً في هذه الصورة الشعربة: كم هو سعيد

أته دوماً يصادق الأطفال

دورم غصباً.

هذا الهد بيتما هو على الضد من هذا الاقحام الإلزامي الكريه لـ(المقتاح) وهو يمارس

أنه يضاجع الأقفال جهارا هذا المفتاح

معا يقول:

أهى ترضى أن تهدوها لحبيباتكم؟

هل ترضى أن تتسلقوها؟ هل سأنتم الاسمنت والأحجار

هل سألتم الصوف هل سألتم البندقية اهي ترضي أن لسوقوها للحرب؟ هل سألتم الهراوة

هل سألتم الحمار اهو يرضى أن تلجموه

أهي ترضى أن تقطعوا الغابة...؟ ويمكن لأسئلة الشاعر أن تمند إلى مالا نهاية، ولكن من طبع (البندقية) أن تقتل لا أن تسالم أو تصالح أو تسامح، كما أنه ليس من طبع (الهراوة) إلا أن تضرب وتقسو، لا أن تحن وترقى وتعفو ...

هنا... اختلطت الصور والأسئلة لدى من الديوان وكالآتي مهي دماء بكارتها التي اغتصبتها الحرب/أو دماء أحد عشاقها)؟

وهي قصيدة له يعنوان (أبراج زوجات نابليون) نرى لطيف هامت يقول:

الساعة تنظر إلى عينى الطريق تنظر إلى قدمي السجد ينظر إلى قلبي الشجرة تنظر إلى قاتمتي السماء تنظر إلى روحي

وتميدنا هذه الصور إلى قصيدة بمنوان

زال التي جاء فيها: اكلتني الثمار شرينى البحر عن آخري

کم هو حقیر

إنبه يدهع إلى التراضي والتضاهم والإنسجام والتفاعل بين الناس والأشياء

هل سأثتم اثوردة هل سألتم القمة

أهما راضيتان أن تحولوهما إلى سجون؟ أهو يرضى أن تحوثوه إلى حبال مشانق؟

أهي ترضى أن تعاقبوا بها الأبرياء،

هل سألتم العصفورة

الشاعر، مثلما تكررت الصور الواردة في ص ۲۸۸ عبر رسالة تقول:هي قطرات دم بكارتى نثرها أحد المعلمين بفوهة بندقية هي معركة بشتاشان) والتي ترد هي ص١١٨ إنه تكرار واضح، وإن أخذت المفة ممناها الجلى أولاً، وأخذ العشق معناها

المرأة تنظر إلى وجهي

المطر ينظر إلى طبيعتي التهر ينظر إلى ملابسي الكتاب ينظر إلى عقلى ماذا بريد مني كل هؤلاء الأعداء...؟

(نظرت عيني إلي) للشاعر الألماني هانس

لحمى قطع السكين

تظرة طويلة وعميقة. وإذا ما علمنا أن هلمت يرى أن: الريح لاتصادق أحدا

وتكلمت أذن الليلة اليّ

وتمت إلى المها

ونظرت عيني اليً

والشعر يشبه الريح

يأتي احيانا وإحياناً اخرى لا يأتي أدركنا عنديَّذ أن الشامر ابن لحظته ومؤثراته واستقطاباته وتجاذباته وتفاعلاته وانشمالاته ... من هنا تفاعلت صورة مع ھاس زال... وتكررت بسبب مؤثرات ظلت

ساخنة هي الذاكرة لذلك جاءت انتباهة هلمت... مُميقة دالة في قصيدته(قلب بالاستيكى×) التى بقول ظيها: أيما وطن تحول إلى زنزانة أحرقوه

وأبتوا برماده الأخضر وطنأ آخر

وأيما قلب أتعدم فيه عشق الحرية استفنوا عنه

وازرعوا في مكانه قلباً من البلاستيك هلمت على الضد من الميش في وطن الزنزانات، وعلى توافق تام مع وطن حر خال من المبودية... ذلك أن الزنزانة... اختتَّاق وحرقة ورماد، هي حين نجد الحرية عشق وبهاء قلب...إنه ذلك الأفق الحقيقي

للمطاء الإنسائي المتفائل: اود ان اكون شجرة توت أضام داركم

ريما حبن يفزوك الشيب ظي يوم ما تضمين من أحد اغصاني مكازه ثك...

إن لطيف هلمت... شاعر أثير يتلمس الجرح الإنساني بوعي تام وإدراك عميق مثلما يخصب وجدانه ألقأ وتفاعلا وحسأ حياً جديراً بالانتباء... إنه واحد من الضمائر الشمرية الكردبة

اليقظة التي تتخذ من الألم الكردي المنق سبيلا خصبا إلى جراحات الإنسان في كل زمان ومكان... ليبلع بالشهد الإنسائي إلى معطيات جديرة بالانتباد إلى قصيدة عميقة التجرية، حية الصورة، باذخة الابتكار وانتلوين الذي لا تغيب عنه إرادة الإنسان ويقطلته وحسه أيدأ،

الا كاتب من العراق

كليوبازا وأطفال الطر/شعر الطيف

إستار وزارة الاقالة/السليمائية ٢٠٠٥.

الأدب في مواجهة العولمة: عن رواية "الكهف" للروائي البرتغالي خوسيه سار اماغه

١) تُرى ماذا قد يجنث لو أستيقظ أحدثا في الصباح كالعادة، والنحق بمقر العمل مثلما الف ان يفعل يومياً، لكن ليجد أمامه هذه المرة منكرة تسريح مشؤومة، تتنظره على غير المادة؟ ماذا قد يفمل العامل أو المستخدم أو الفني أو الحرضي أو البوظف عندما يشمره المسؤول المباشر باسم التطوير والمصرنة، بأنه شخص غير مرغوب فيه هي المصنع أو الورشة أو المؤسسة أو ما شابه، لأن تشاطه صارمن قبيل المتجاوز في زمن انقلابي متحول، مفتوح يوميا على المفاجآت غير السارة ولا المابثة بمصائر البشرة

يطرح علينا خوسيه ساراماغو Jose Saramago (السفائز بجائزة نوبل

لـالاداب سنة ١٩٩٨)، في رواية "الكهف Ia caverne" (التي تعد الرافعة الأخيرة في الصرح الروائي الثلاثي، الذي افتتحه الكاتب برواية 'العمى ٢٩١١، ثم رواية ' كل الأسماء"١٩٩٧)، التفكيرُ في مصير



الكائنات الإنسانية الستضعفة في زمن الاستهلاك المولي الجارف، والتأمل في مآل الملاقات الاجتماعية والإنسانية العامة المرتهنة لقوانين السوق التجارية المتصركة؛ وذلك من خلال اختيار روائي نُدْرَتُ حَكَايتُه هِذِهِ المرةِ، لتتبُّع المعير

الإشكالي لأحد الصناع اليدويين، في مواجهة مركئ تجاري عملاق رمز إمبراطورية السلطة الاستهلاكية الكتسحة للمجتمعات العصرية ما بعد الحداثية

ريما يذكرنا هذا الإطار المام الذي تشتغل ضعنه رواية "الكهف"، برديفتها الأصيلة والأصلية: "دون كيشوت"، حيث يهب الهيدالِفو دون كيشوت الذي يعيش وضعاً زمنياً متخلفاً عن عصره، هارعاً من تلقاء نفسه الى التصدي بنخوة وشهامة وهمة زائدة، لبعض الطواحين الهوائية التي تبدو غي الأضق ألبعيد كوحوش عمالاقة وضارية، باسم قيم التبالة المهذبة والمقدامة، هي زمن غدت فيه الفروسية نموذجا مثاليا بتدحرج مدحوراً نحو الرثاثة والتآكل، بعدما أن أوان دهنه وتجاوزه. إلا أن رواية "الكهف" لساراماغو وعلى الرغم من تناصها البيّن مم رواية سيرفانتيس، وتماثل مصير بطِّلَها ۗ الإشكالي مع دونٍ كيشوت، باعتبار أن كليهما يعيش وضعاً تاريخياً مفارقاً لتحولات زمنه (anarchonisme)؛ فإنها لا ترصد لوقائع نزال عبثي تحركه ذهنية يلهاء وطابع مزاجي أخرق، مثل المواجهة التي قادها دون كيشوت في تحديه للطواحين الهوائية، رمز الحداثة الزاحفة على الزمن الأوربي في عهد سيرفانتيس؛ وإنما هي رواية هادئة وملهبة للعواطف واقل عنفا (حتى من رديفتها العمى")، تحتقى بمتابعة شاعرية مقعمة بعناصر التأمل هي مصير الهدم والتخريب الذي تتمرض له عائلة الغور Algor، وإن لم تكن تخلو مع ذلك من الكثير من عناصر السخرية والضحك الأسود، إنها ليست سفراً لبطولة موزعة كيفما اتفق، بقدر ما هَي بناء روائي مدهش وعميق ينفتح على مجموعة متلوعة من المعارف والتمثلات الأدبية والفكرية (أفلاطون / هيمنغواي / كافكا)، المسبوكة ضمن صوغ حواري لا يفرط مطلقا هي فاعلية التخييل الميزة للكتابة الأدبية، وهبو يستهدفو فضح مجرقة الإنسان (بعدا وجوهرا) أماه كهف الوحش الجديد، وتعرية فأشستية الملاقات المادية التي تفرضها الماركنتيلية الجديدة.

 ٢) منذ الصفحات الأولى، تفتتح الرواية معفلها السردي بالماجأة غير السارة التي تنزل على الشخصية المحورية في النص كالصاعقة: تتاقص المبيعات الخزعيَّة، ودق الجرس المنذر بالكارثة المرتقية التي تهدد هذه الشخصية، التي ظل وجودها يرتبط ارتباطاً عضوياً بالمؤسسة التجارية. فماذا وقع حقيقة؟ وماذا تلا بعد ذلك؟ ومن تكون هذه الشخصية هشة البنيان، التي ربطت مصيرها بتحولات وتقلبات أسواق التحارة؟ وما الجهة التي تهدد وجودها

بالضبطء وتتوعدها بالشقاء والفناء؟ سيبريانو ألغور Cipriano Algor (البالغ من الممر أربعة وستين سنة) خزَّاف أبا عن جد، ينيش مع ابنته مارتا Marta وصهره مارشال Marçal، هي قرية صغيرة تقع غیر بعید عن مرکز تجاری عملاق، بضم ثمَّانية وأربِمين طابقاً، ويشتمل على عدة متاجر، ومطاعم، وحانات، وملاه، ومسابح، ومراتع للاستمتاع والاستجمام، ومرافق طبية، وشقق للسكنى، ومؤسسة أمنية، وترسائة سلاح مرهوب، أي باختصار: مدينة عمودية عصرية ومكتفية بذاتها ، ظل سيبريانو ألفور ردحاً من الزمن ليس بالقصير، يزود هذا المركز التجاري بالأواني التي يصنعها من الطين الصلصالي بمساعدة ابنته مارتا، الى أن حان ذلك اليوم المشؤوم الذي أشعره هيه أحد الممؤولين عن البيع بأن بضاعته آخذة في البوار، وأن المركز لم يعد في حاجة الى الخزف. في تلك الأثناء، شمر الخزاف الشيخ بأن حياته صارت بغتة، من دون أي دعامة أو ممني. ولكي يثبت ذاته من جديد ويتبِّثها، اختار القاومة والانخراط في التمرد عن طريق فمالية

مكا أياد وعلى حين فرة ، يقير الركز التجاري المحكاة السكون بهاجية الصديعة المستويات المستويات المستويات المستويات وصحم تلاكوم أنواق الشوي بمن عالمة وصحم تلاكوم أنواق المستويات المستويات

الابتكار والخيأل ملاذآ

هزار وسيم. هزارة عان المركز التجاري قد رفض الشهاد السرية الكسر، دات الأمران الفاقة الحمرة المسهجة، الفاقة الحمرة المجهجة، والمسهجة، مصرية، خفيلة، رشيقة، جداية، معرفة مصرية، خفيلة، رشيقة، جداية، معرفة البادسائية؛ فإن مطالحة المؤلفة لن يتنازل من العلي المسلمائي مادته لن يتنازل من العلي المسلمائي مادته المسائية الأولى، على الدخوة مدارة الإشتارا على متنها المؤلفة لم يكن ميجرب بإيحاء من إنته مارن هذه المرة. جيل الأبرة والجد قد منتها.

إن لسيبريانو ألىغور مع الطين الصلصائي علاقة حميمية، تتجاوز الملاقة النفمية التي تريط الصائح المائه مع مادته الخلم، لتصل ألى علاقة وجودية تلتحم فيها النات مع الموضوع،

ويصير الكل مبوتقاً في تفاعل مسكون بأسرار الوجود، وموسوم برحلة الإنسان وتاريخه الوجوديين بشكل عام. يقول السارد من خلال عملية التبئير الداخلي المركزة على خبايا ما يعتمل في رأس سيبريانو ألفور:"إن ما يخفيه الطين ويجليه هي الآن نفسه، هو مطلق المسأر الذي يقطُّعه الكائن في الزمن، ومطلق المشوار الذي يمشيه سالكا وهو يطوى الفضاءات والأمكنة، وهو النمفات التي تبصمها الأصابع في المادة، هو القلامات التي تنبري من الأظاهر، هو الأرمدة وجنُّدوات الجمر الآخذة في الانطفاء، هو بقايا عظام الكائن الميت داتها، ويقايا غيره من الكائنات الأخـرى، وهـو السبل التى نتشعب بهذه البقايا العظمية بكيفية خاصة، وتباعد بمضها عن البعض الآخر، وتجعلها تختفي من ثمة، عن الأعين".

سيقر قرار سيبريانو بعد موجة شك وفقد لليقين، على تجريب إنتاج بعض التماثيل الصغيرة المزخرفة (مهرجين، بهلوانات، رجال الأسكيمو، مندرينات، ممرضات)، التي من المكن إذا ما لقيت رضى واقبال المركز التجاري عليها، أن تضمن للرجل استمراريته الإنتاجية بكرامة وإباء وعزة نفس، مثلما ستضمن كذلك تشفيل ورشبة الضزف الدوروثة عن الأب والجد، والاستمرار كذلك هي شغل السكن الماثلي بالقرية التي غنت مهجورة، (خصوصاً وأن صهره مارشال، النذى يشتقل حبارس أمن في المركز التجاري، عازم على الانتقال به في حال ظفره بالترقية المنتظرة، الى السكن مع ابئته مارتا بإحدى الشقق العصرية التابعة للمركز التجاري).

إن العمل إذن رهان وجودي هي حياة سيبريانو الخور، من خلاله يحظى باحترام نفسه واستقلالها عن الآخرين أولا، والحضاط على التركة المادية والمنوية للسلالة من النسيان والترك والإهمال ثانيا، وعدم التقريط في موقعه الحقيقي داخل القرية، حيث التصالح ثام ومطلق بين الإنسان ومجاله البيثم والحيواني ثالثا، (وبالناسية، لا ينبغي أنّ تفوتتا الإشارة الى الملاقة الدافثة ألتى سجت خيوطها الصنطة، بين الشيخ والكلب الملقب ب اللقية Trouvé ، الذي عثر عليه سيبريانو آلفور مباشرة بعدما رفض المركز التجاري منتوجه الخزهي). إن الرواية لتحفل بالكثير من التأملات الفكرية الدائرة هي فلك موضوعة الممل وقيمته ، وعلاقة ذلك بمشاعر الامتلاء أو الخواء الوجوديين العامين، مما يستشمره الفرد في حالة اشتفاله أو عطالته، تقول الرواية مثلا: صحيح أن العمل لم يعد اليوم مثلما كانت عليه الحال من قبل،، أما تُحن الذينِ لا نقوى إلا على أن تكون ما قد سبق وجُبِلنا على كونه منذ القديم،

سرعان ما نستوعب بأثنا صربًا كاثنات غير ضرورية في هذا العالم ..". هكذا إذن بتصدى سيبريانه ألفهر لهذا

مكا أيان يقسّرى سيريرأتو ألغول لهذا التهديد التهديد التهديد من معه ما كرد و أربات وجده المهادة وجده المهادة وجده المهادة المعادة المعادة المعادة التهديد التعادة التي التعادة التي المعادة التي المعادة التي المعادة التعادة التي المعادة التعادة التعاديد التعاديد التعاديد التعاديد التعادة التعادة

ومع ذلك، فإننا . معشر القراء . لتحدس مسبقاً، بأن ممركة سيبريانو مع الوحش الجديد، معركة خاسرة وغير مجدية من دون شك. كما أن توالي السمرد، وتتوع استبطان المحكي لعوائم الخزاف الباطنية من خلال اعتماد الحوار الباشر مع مارتا أو المسؤول عن قسم البيمات في المركز التجاري تارة، أو الركون ثارة أخرى الى الحوار ألداخلي المنذور لاستنطاق الأغوار المثمة للشخصية؛ يسعقاننا كذلك في اطتراض أن سيبريانو يدرك هو نفسه، نتيجة الرهان الخاسر الذي يتشبث به، إلا أن ما كان يهم هذا الشيخ (الذي يشبه في كثير من المنفات وردود الفعل، شيخ هيمنفواي البحري الذي ظل يبعر في أتجاه الشاطئ، بدليل خسارته المجرور وراء قاربه!)، هو التشبث بنيض الحياة الحية، من خلال العودة الى دف الطين الصلصالي، لتشكيله وتطويمه وفق مقاسات الإبداع المسكونة بميسم لحظة الخلق الرياني الأولى، وكأن سيبريانو أتفور الناقم على قواعد وضوابط اللعبة الجديدة الثى يتحكم هيها المركز التجاري العملاق، يقيم طقوس الاستحضار للبداية السمرية الأولى، من أجل إعادة تشكيل العالم المنفلت الى حتفه، وفق نموذج لحظة خلق جديدة، تكون مسكونة بقيم أجمل وأعدل.

فقي الوقت الذي تفرض فيه إدارة المركز التجاري على سيبريانو الذور



الإسراع في استرجاع بضاعته الخزفية البائرة، وتقريغ المخازن التابعة للمركز منها هي أجل ضيق لا يتعدى أسبوعين وهمسبه يختار سيبرياتو أن يكون أحسن ردّ على هذه اللعظة المصيبة، هو المراوحة بين عملية التفريغ والكسر، ويمن عملية الإنشاج المحتفية بالإبداع؛ وقد استطاع فعلا أن يفرض ذلك على مسؤولي المركز النجاري. إذ عوض أن يتواصل شحن البضاعة الباثرة وتفريفها، مدة أسبوعين متواثيين كما شاءت الإدارة التجارية، ناصل سيبريانو الفور من أجل أن يقدو الأسبوع الموالي للهدم والكسر، وقتا يتفرغ فيه الخراف الشيخ لمهمة إبداع وخلق تماثيله القزمية، التي يريد أن يجعلها منذورة لمهمة التصدي للوحش

وهي الأجيل المصدد، يقدي بالطبح بسيبرافة الفعز هي المقارب سيبريافة الفعز هي المحازب من هذا المصدد بالمصدد بالمصدد المصدد المصدد

وتشارخ محداث التأزيم في الرواية خافة سيرياتو الفور. لا بعد الشرط المسب الذي حاصرت به ارازة المتنابات في الزكرة التجاري، يتساعد الرقفة اكثر مع حدث قرفي مراشال المعير في مسلم الوظيفة الأمنية بالمركز، فيند الإستمرار الوظيفة الأمنية المركز، فيند الإستمرار معلم المكن خصوصاً وإن سهيرياتو سبق وإن قبل معرة ماراة وزجيجا مراشال، الشفة التي معلما بالانتقال السنين معهما في ويضعما بالانتقال السنين معهما في ان مو ترقي في الوظيفة

يودع سيبريانو أثغور القرية، والمسكن الماثلي، وجارته الأرملة إزاورا مادروغا Issura Madruga (التي يكن ٍلها حيا مكتوماً، ثاركاً برفقتها الكلب اللَّقية)، ثم يرافق صهره وابنته مارتا ليميش معهما في الشقة الجديدة، ما تبقى له من أيام الممر (لقد برَّه الركز التجاري عمله الذي كان يمنح لحياته ممنى، وها هو هي هذه الأثناء يبزه ما فضل من أوراق السنين ١). ومثلما يقضي كبار السن أوقاتهم هي التسكع واللف والدوران بين الأروقة والأركان، يضبطر سيبريانو ألقور الى أن يذرع طوابق المركز التجاري الواحد بمد الأخَّر، في رحلة بحث عن مكمن الضعف والهشاشة هي هيكل هذا الوحش العمودي، المذي تشراص طوابقه الواحدة فوق الأخرى في وضع يناطح السحاب، يقتحه

سيبريانو ألنور المرافق والمراتع والأروقة

كلها، بحثاً عن الحلقة الأضعف في هذا المركز العملاق. وفي رحلته تلك، نكتشف التشابه الكامل ببن المركز التجاري وقلعة كافكا الشهورة، حيث يسود الجو المشحون بالاستبداد والسيطرة والرعب، إن المركز التجاري كاللجنة التي تحاكم جوزيف كاف في القلَّمة، مؤسسة إدانة من دون ملامح ولاً صفات واضحة، تسيطر وتهيمن على المجتمع كله، وتقوده بحسب إملاءاتها ومشيئتها الخاصة. إنه مؤسسة للإكراه كذلك، حيث يتوزع رجال الأمن المتأهبين للتصدي وردع المستطلعين والمقامرين الخارجين عن الخطوط الحمراء المرسومة من أعلى الهرم الاستهلاكي، بالاستنطاقات البوليسية المسكونة بالحيطة والتوجس والحنر. ففي مرة من المرات، يصور سيبريانو ألغور على النفاذ الى أحد الملوابق العليا لاستكشاف ما فيها، ليتم توقيفه من طرف أحد عناصر الأمن واستجوابه بخصوص أسياب

اختراقه للمسطور وتسجيل مويته.
ضمن مند الأجراء اللمسوئة والدين والمسكول خالسرة كالمربع مثلث بالمسكول المسكول المسكول بوسط مثلث بيئة المركز التجارة المركز التجارة المركز المسكول والمسكول المركز المسكول المركز المسكول المركز المسكول المركز المسكول المركز المسكول ا

فِي تلك الأثناء. يتسلل سيبريانو الفور

ليلا الى الورش الأرضى الحظور على

العموم، ليميط اللثام عن السر الذي أرادت أدارة المركز أن تحتفظ بـه الى حين استثماره تجارياً. هناك في الغور الدامس والمغلف بالرهية والصمت يفاجؤ سيبريانو ألغور بتجويف كهضي يضم هياكل عظمية لكاثنات آدمية مشدودة الى أمكنتها بالسلاسل، فيصاب على التو بصمقة وعي مخلخلة ومربكة، ويهرع مسرعاً الى الأعلى حيث الضوء، بعد ذلك بلحظات، يكاشف صهره مارشال وهو هي أوج الاندهاش والصعقة، من جراء رجة الوعي التي انتابته على حين غرة، وقد رأى وضمه الانطولوجي وهو هي المركز التجاري منعكماً على مرآة الكهف بجلاء! فيقول: "إننا حقاً لهؤلاءا". بهذه الكلمات المنحوتة من لحظة

بهذه الكلمات المتحولة من لحظة الوعي المستماد، ينتصر ميبرياتو النور لوضع الإنسان المر المتمرد على كافة القيود والأغلال التي من شائها الحد والحجة من حريته وشرطة أنسانيته. ولا يكتقي سيبريادو بذلك فحسب، وأنما ينتر

روح التمرد من حواليه، ويغير من موقف الصهر الذي كان شديد الإعجاب بالمركز التجاري، ومن موقف ابنته مارتا ايضا التي اضطرت للاذعان لرغبة الزوج في الانتقال الى الشقة العصرية.

دنسان ابن الدولة حرب التطور ميسان الفور البن الدولة حرب التظور حبيبة إزارا مادرها الأرماء التي كات قد ونضت هجر القرية مثلماً فل أغلب الأمالي، هجر القرية مثلماً فل أغلب الأمالي، ومدد ذلك بقليا، بالتحق بهما مارشال ومدداً وبهيا الجميع آلى حرب الملية والإنساء عنها، ورا من مربطها اليوور الذي يوالموالية، والطورف، سبيل رحلة مقوحة على الله، والطورف، والحولان، والطورف، بعما الذراحال المستدامة الزكون وراحد يوا الخطال المستدامة الزكون وراحد على الأعلال الأرض يوا الخطال المستدامة الزكون وراحد على المكان أن تشدهم الى الكهون الميتة.

 ٢) يظهر جليا أن رواية "الكهف" بناء تخييلي اليفوري، ينهض على اسطورة الكهف الشهيرة، التي عرضها الفيلسوف اليوناني أضارطون، في الكتاب السابع من الجمهورية . إننا أمام تطابق شبه تام بين ما اكتشفه سيبريانو الفور هي أغوار المركز التجاري، وبين ما ترويه هذه الأسطورة، ففي هذا المحكى الأليفوري يدعونا أفلاطون كي نتخيل بعض الرجال القابمين في مسكن مستفور في تجاويف أرضية عميقة الأتون على هيئة كهف، له كوة على شكل فرجة مقابلة لنار مضيئة. يلي هذه الفرجة ممر يؤدي الى داخل الكُّهشه، حيث يقبع هـؤلاء، وقد هَيُّدوا بسلاسل وأغملال من أعناقهم وأرجلهم منذ نعومة أظاهرهم، بحيث إنهم لا يقوون على الإتيان بأي حركة من الحركات وهم في أماكنهم، ولا حتى الالتفات من خلال تحريك أعناقهم المفلولة لرؤية أي شيء آخر، عدا ما يمّثل شاخصا أمام أنظارهم. بينما تقع من خلفهم خارج الكهف، نار مضيئة عظيمة ترسل أشعتها من بعيد ومن موضع مرتفع، لكن هؤلاء السجناء المقيدين بالأصفاد لم يسبق لهم قط أن رأوا الضوء مباشرة، ولا يعرفون من ذلك ولا مما يجوس من حياة حقيقية بالخارج (مرور رجال بين مكان وجود النار وموقع الكهف، وهم يحملون بعض المرائس)، سوى بعض الخيوط الرقيقة ألتي تتمكن من اختراق شرجة الجدار بالكهف لتسقط على الحيطان، مخلفة أمامهم ظلالا وصور أشباح، هي كل ما يدركون عن أنفسهم وغيرهم. إنهم لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئا، لا يرون غير الظلال التي تلقيها أشمة النار على الجدار المواجه لهم داخل الكهضا وكيف يكون الأمر على خلاف ذلك، ما داموا طوال حياتهم عاجزين عن تحريك الأرجل والرؤوس ١٢

ولي أثنا الاترضنا، مثلغا بشيف أشلاطون، أليم تمكنوا في وقت من الأوقات من التخاطب فيما بينهم، فإن كالرمهان ولالل وأشياح مستقط على شأنة من ظلال وأشياح مستقط على شأنة المحيفان، وإذا ما ترجدت على الجدار المسئور أصداء ألأ مساوت بعش الرجال بلدين من وراقهم خارج الكوث، فإنهم سيتقدون بيسامة أنها جود أصرات مسارة من ذلك الظلال التي تصرف المامهة أن طؤلاء السيتاء بإختصار المناطلان التي تصرف

كما يضيف أضلاطون على لسان سقراط الملم، أنه إذا ما نحن قمنا بإطلاق سراح وأحد من شؤلاء السجناء المغلولين، وأرغمناه على أن ينهض هجأة ويدير رأسه ويسير راشما عينيه نحو النور، فسوف تكون عندئذ كل حركة من ثلك الحركات التي سيقوم بها، مؤلمة ومصدر دهشة وانبهار له إلى حد أنه سيعجز عن رؤية الظلال التي كان يراها اكثر من ذي قبل. أما إذا قمنا بإطلاعه على حقيقة الأشهاء الختلفة، التي كان لا يرى غير ظلالها مسقطة على الجدران، فإنه سيشعر لا شك بالحيرة والتبنيل وسيمتقد بأن الطلال التي كأن يراها من قبل هي الأقرب إلى الحقيقة. أما إذا أكرهناه على النظر مباشرة إلى الضوء المنبعث من النار وراء الكهف، هإنه سيشمر بالألم في عينيه وسيفضل العودة إلى الطلال التي كان يمتقدها الحقيقة المهمة، أما إن واجهناه مع الشمس قإن الألم سيقدو أكبر، بل وسيعجز عن رؤية أي شيء ا وسيحتاج إلى التعود التدريجي قَبَّلَ الشَّروع في رؤية الأشياء، مثلما هي في حقيقتها

"هذه بطالاسة أهم الملاحم العامة الأسطورة التكنف علما العامة الأروبيا سبعج بها مباشرة من بعض مريية بإطالان مريية بإطالان المريئة المنافرة من المجاشرة من بعض مريئة بإطالان هذا العامة والمائة المنافرة ال

لقد كانت استعارة الكهف عند الفيلسوف الإغريقي جزءاً لا يتجزأ من مشروعه وينائله الفلسفيين، فقد وردت الإشارة الى الأسطورة في مياق الصوارات الأفلاطونية الأكثر أهمية ضمن كذاب الجمهورية، حيث يعرض

الفياسوف لنظريته المثالية العامة في اكتساب المسارف، إن نس أضلاطون رسالة مجازية محملة بحقائق فلسفيه مثالية، فهي دعوة الى رفض عالم الصور الناقصة وعالم الأوهام والأشباح، من آجل بلوغ الحقيقة الأصلية الأزلية الخالصة. إن أسطورة الكهف نص ديداكتيكي، وأداة بيداغوجية تعمل على كبح الخيال، وتمكين الإنسسان من فهم وأستيماب شرط وجوده من خلال التعالي والسمو عن عوالم الحواس والمظاهر والمتغيرات والتمدد، للارتشاء بالنات نصو عالم الحقيقة والثبات والوحدة، إن أمنطورة الكهف لدى أفلاطون بناء مجازي ينتصر لمثالية فكرية، ويحاكم المجاز والاستمارة وغيرهما من الأنساق الإيحائية بوصفها أنماطأ "معرفية" وهمية غير استدلالية، ومن ثمة يصادر حقها هي الوجود، ويبني بدئها صرح ممرفة حقيقية أصلية ومطلقة (نظرية المثل).

بينما مجاز الكهف في رواية ساراماغو، فهو الينوريا مختلفة في التصد والهدف. إنه بناء تخييلي يستفيد من الفكر الفلسفي الثالي، لينتصبر للإنسان ولشرط تحقيق حريته، في زمن التوحش الليبرالي الجديد الذي يسمى بانقلابيته الدائمة، الى تتميط حياة الأضراد والمجتمعات، وقتل روح المبادرة والابتكار، وشل عزائم الإنسان، وتكبيلها بأصفاد الاستهلاك ففي رواية "الكهف"، تماثل شيق بين نمط الحياة مثلما يقدمها المركز التجاري . رمز المجتمعات الإستهلاكية العصرية (بوصفه كهفاً جديداً)، بمطلق أوهامها وعتمتها وقتامة ظلها الشبحي . لـرواده وزواره، ويبن حياة الرجال القيدين من أعناقهم وارجلهم في أسطورة أفلاطون، ووضعهم الوجودي ألعام إزاء الحياة الحقيقية المضمة بالضوء والحسرارة والحقيقة

الموجودة بالخارج. إن روايـة "الكهف"، لكاتبها خوسيه ساراماغو اليساري الناهض للعولة الليبرالية المتوهشة، والمؤسن بقضايا الشموب الستضعفة وعلى رأسها الشعب الفلسطيني (البذي قارن ما يتعرض له على يد الآلة المسكرية الإسرائيلية، بما جرى في أوشفيتز Auschwitz)؛ نص يهاجم المؤسسة التجارية الماصرة بلا هوادة، ويقضح آلية اشتغالها الهيرمسية النخاتلة والمخادعة، هي سميها الحثيث نحو استلاب الإنسان قيمة وجوهرا. وقد عمق الكاتب هذا التنصيص على الاستلاب، من خلال الإحالة على الوضع الاعتقالي، الذي استشعره سيبريانو ألغور وهـو داخّل هـدّه القلمة شبه البوليسية، المسكونة ببالإدانة والتوجس والخيفة والحثر

والحدر. إن المركز التجاري ليبدو في الظاهر مؤسسة مندورة التبضع والاستمتاع

والراحة (لتتكر أنه يضم لمالية ولرمين ملبنة، ويشتمل على المديد من المتاجر والسامج والتحتات، واللاحي، والمراقص غير الطبيعية، والفروائي الاصطناعية، فير الطبيعية، والفروائيا الاصطناعية، وأمكنة الاستطالا والاستماع المتوجعة والمساحة والمطيحة والمحالج، والمقتل المتوجعة والمساحة والمحالج، والمقتل المتوجعة المساحة المتحالة والمتقل المرحة على المناقبة المساحة المساحة المساحة المساحة المتجاز (معتقد إلى والدراس يضم جهال الموجد) عن من دخل النها مقافدة، وكل من خرج مغا مولود.

هذا بالضبط ما أدركه سيبرياتو القور، وسعى إلى تحقيقهٍ، فالرحلة التي ينتهي بها النص بميداً عن المركز النَّجاري والمدينة بمؤسساتها ومحيطها الويوء، هي مؤشر تحرر آل ألفور وانعتاقهم من اصفاد وأغلال الكهف، وإيمانهم بأن الحياة الحقيقية هي حركة وسفر وتيه وانطلاق. إن الحياة الحقيقية ليست في الوهرة الخلابية الوهمية الأمسرة التي يوفرها المركز التجارى، ويحرص على تركيمها وتكديسها داخل مراهق وأروقة وأجنحة تقدم للزيناء عوالم افتراضية مقابل ابتزازهم ساديا ومعفويا؛ وإنما الحياة الحقيقية هي ما يُستحق أن يمأش يحرية خارج الكهف، دون قبود أو سلاسل واصفاد.

إن للرحلة إذن في رواية "الكهف" قيمة رمزية إيجابية، بحيث تعد بمنزلة المعادل الموضوعي للتصرف في الحرية الغربية، وهق ما هد يضمن للإنسان شرط وجود أظضل وأكمل وأنسبء ويقف ضد عمليات تشييته واستبلابه. وإذا كان شرط هذه الرحلة متعذرا على الجميع لانشداد الكثيرين الى مؤسساتهم الكهفية بأصفاد الواجب والضرورة، هأن رحلة القراءة عير عوالم التص المتمة والفنية بمحطات الثأمل والسخرية والضحك الأصبود، لشادرة على أن تنمحنا . ولو مؤوَّةًا . فرصة تعويض عن الانعتاق الحق من فيود وأحكام مؤسسانتا الكهفية. إن رواية "الكهف" لنص روائي رائع، غني بالمتعة والفائدة والعمق، حدير بأن نرحل يبن صفحاته للتساؤل عن أحوال ومآل الإنسان، داخل مركية هذا العالم الماصر المزروع بالأثفام والفخاخ والقيود.

* كاتب ومترجم من المغرب

 عنوسه سازاد، هو "الكهمه"، ترجمته عن الرسالية جونقيما ليزيتر (Geneviève Leibrch).
 مشورات السوي، سيتبر ۲۰۱۱ بالقرمسية.





بين جائزة نوبل وشفرة اسطانبول

على مسن الفوازه)

ثمة الكثير من الأسئلة قد تثار حول فوز الروائي التركي اورهان باموك بجائزة نويل لمام ٢٠٠٦ أَا وَثُمَةً مِن يَطَلَقَ الْكَثْيِرِ مِن الاشارات حول طبيعة دخول باموك حلقة السباق بقوة الى قضاء الجائزة منذ ترشيعات عام ٢٠٠٥ المُثيرة للجدل، وريما كانت دهشة اليعض من شوزه بها وسط مناهسين مخضرمين طالما وقضوا ومننذ ممنوات طوال في الاحتياط الترشيحي لهذه الجائزة الاعتبأرية والمادية المتيدة الأهل كائث الجائزة انجيازا حقيقيا لقدرات باموك الروائية التي اثارت الانتباء اليها خلال السنوات الاخيرة كون رواياته قد اعتمدت توظيف الاشكالات المميقة لصراع الهويات والثقافات بين الشرقى والغرب وبين الواقع والمخيلة أو ربما ازمة الانماط الثقافية داخل المكان (الاسلاموي)!! حدّ انه اصبح اشبه بالبشر مثلما أصبح رجل الجواشر المميزااذا أم أن هناك أعتبارات سياسية خفية او ظاهرة تسحب ظاهرة باموك عير اغواءاتها وهضائحها الى نوع من المشاكلة الفكرية والمفاهيمية المثيرة للجدل دائما ؟ الكثيرون يقولون ان ترشيحه القوي جاء لاعتبارات تتعلق بالمواقف السياسية التي اختارها باموك ازاء الدولة التركية وطروحاته الجريَّثة حولَ تاريخها المليء بماس تبدأ من مشكلة الارمن ما تمرضوا له عام ١٩١٥ من مذابح ممروفة على يد اتباع الدولة المثمانية لحظة انهيارها؛ ووانتهاء بما تمرض له اكثر من ٣٠٠٠ الف كردي من مجازر على يد الدولة التركية المأصرةاا والتي وظفها المقل المبيحي القربي السياسي في أجندته الصدراعية /الثقافية في اطار الحديث عن مفاهيم الحرية والسلّم الاهلى مثلما ادخلها في أطار مواجهة لقافوية للخطاب الاسلامي الوضد مخول تركيا الى الاتحاد

لا أحد ينكر أهمية اردهان باموك الروائية وحضوره الثير للنطة في الشهد الثقافي الاركاني والملمي وطريقته الاستعراضية الجذابة في تأزة الانتباء اليها؛ رخم إنه لم يتجاز الرابعة والخمسين من رخم إنه لم يتجاز الرابعة والخمسين من

المرد هشلا عن الخواص اللغية والتاريخية التي تشتغ ميا الله الرواياته وطبيعة الافكار التي تطبقي عليها تلك الروايات في الطر رؤية في الطر رؤية في الطر رؤية لاشكانية المسرط مين الشرقي والأدب أو بين العلام القديم والجديد، والمنافئين جداد أما المنافئين جداد أما المنافئين جداد أما المنافئين جداد أما المنافئين والما أما المنافئية والمنافئية المنافئية المنافئية المنافئة المن

مفهوم حوار الحضارات والثقافات.... ان هوز اورهان باموك بالجاثرة الكبرى عالميا اطلق بعض الاسثلة وريما بعض بعض الريبة هنا وهناك خاصة وان محاظل هذه الجائزة ليمست بريثة بالكامل!! ورغم انه يثمتع بقدرات استثنائية فى مدرفة طريق الحرير الى اصحاب (الادارات الثقافية) الأ أن كواليس الجاثرة عادة ما تحمَلَ بُهذه الاقاويل ، وقد داهع باموك ميكرا عن خياراته وجرأته، اذ هو ينحاز الى وعيه كمثقف عالى منفتح على الثقافات الانسانية والى مشروعة الحضاري وانه غير معني بالانتماء السياسي اصلااً ويتهم الادباء الذين يتورطون في السياسة الباشرة بقلة الحيلة!! ومن اشهر تصريحاته بهذا الصدد ثلك ألتى يقول طيها (بالنسبة ئي ينبغي للادب ان يكون من اجل الجمال وحدم لا لتوجيه رسائل سياسية) لكنه كثيرا ما كان يطرح الاكارا خطيرة في السياسة!! فهو مدافع معروف عن مفاعيم الحرية والنيمقراطية والسلم الأجتماعي كما هو ايضا لا يتواني على التصريح بمواقف مضادة للقبع الانساني في التاريخ والحاصر، اذ هو يصر على نبش الذاكرة التركية في مراحلها العثمانية ومراحلها الجمهورية آلاخرى الويتهم هذه الذاكرة بانها ذاكرة المتناقضات وهي تحاول ان تطرد جزءا من تاريخها الصراعي والذي يرتبط بالمذابع التي نفذتها العسكرتآريا التركية(اثتاء انهيأر النوَّلة المثمانية) ضد الارمن وطردهم من

الباد التركية اوالتي جملت الدعن العام التركي بهمه اله يضم في (ضغير أمهية التركية) فضاد عن التهجه على مواقف التركية) فضاد عن التركية عن رواء الديلة عن رواء حواب الأراقيم حداء الدولة الوجيدة ذاتها البنايا المطولة من مثل التكويرين من ابناء الشعب الأركية ومضهم من التمتع يعقولهم الترمية (المقافلية؟! كما ان صراحت في مراجعة المقافل المناه المناهم المناهم المناهم حياته الاقداري المناهمية السياسية التربية الإستانية منه التربية السياسية التربية التي تلمض منه التربية التياسية .

ان فوز بأموك رغم طبيعته المثيرة التي كثر الحديث عنهااا يبقى ليس غريبا بالكأمل!! فهو منافس قوى للفوز بالجائزة في المام المأضى فضلا عن ضوزه الصام الماضي بجائزة أتحاد الناشرين الالمان التي تمنع هي ممرض فراكفورث الدولي للكتاب والتي تعد من الجوائز الممة ،اذ فاز فيها على مدى سنوات كتاب بارزون منهم الفيلسوف يورغن هابرماز، والروائي مارتن شافزر، والكاتبة الجزاثرية آسيا جبار، والكاتبة الامريكية مسوزان سونتاج والروائي البيروهي الشهير ماريو فارغاس يوسا ، فضلا عن أنه من اكثر الروائيين مبيما لرواياتهم هي تركيا وبعض مناطق المالم، لان هذه الروايات تشتغل على ثيمات الصراع الحضاري بين الثقافات المتنوعة والتى اضحت مشغلا لطروحات الفلاسفة والسياسيين ونقاد الفكر والحداثة

ان طبيعة ما يكتبه اورهنن باموك في رواياته المتعددة تؤشر نزوعا عميقا وجريثأ للبحث في الجوهر الثقافي للاشكال الصراعية التي تتتمي للتاريخ والماصرة، والتي جملته الاهرب الى الاثارة شي الاهتمام والقرآءة الواسعة شي تركيا وخارجها فضلا عن الترجمات المتعددة الرواياته والش تجاوزت العشرين لغة ومنها اللغة المربية الفهو يحشد في رواياته انماطا ومستويات متعددة من الحيوات والشخصيات الصراعية التي تكشف تناقضاتها عن الطبيعة السرية للمجتمع التركي وترصد تصادم قيمه وثقافاته وهوياته المتعددة وانتماءاته المتوعة ببن حضارة تقليدية مغلقة وبين لحظة تتويرية مكشوفة على المالم الجديد، وكان للصضور السحرى لدينته الاثيرة اسمطانيول المتعددة الانتماءآت الاثر الفاعل في التعبير عن (المكان الاشكالوي) الذي يتمثل هذه الصبراعات وصحبهاء مثلماً هو ألاطار الذي يتكشف هيه الومي الثقاهي عن مرجعيات الاواعية، او ادوار تبعث عن سياقات او مفامرين حالين، وكذلك اغواءاته فى اشارة الاستلة والتبشير بدوح جديدة تتمى الى عالم أكثر احتراماً وتقديسا للانسان وحريته ...

ومن هذا غيد أن تيزير هوزه كما يقرل أمان الاكتبية المريدية عاد لا إراضيات أمان الاكتبية المريدية عاد لا إراضيات المثالثة المثان ومثالثة المثالثة إلى المثالثة التي وقد فيها ألا أن المثالثة مثالثة المثالثة المثالثة المثالثة المثالثة مثالثة المثالثة مثالثة المثالثة المثا

الهويات والإثانيات وخلق الواع متعددة من الجدل الحر والنامي بينها...

إن العدين عن رأية الهولة للعاصرة ونقد التنازع القديدياً بمثلان عقوده معرق هي التنازع القديدياً بمثلان عقوده معرق هي التنازع القديدياً بمثلان عقوده التنازع على التناقطات الغربية حضورة على الانتفاع من القدائد الغربية ومن الكل المتابع المؤتم التنازع التنازع التنازع المؤتم التنازع المؤتم الم

لقد عمد باموك الى رسم مدينة أشبه بالمطهر (الدانتوي) الذي تتلجج فيه الحيوات الخاطئة والتي بمتزج هيها المحيال والسحر مع الواقع، وهذه المدينة التي يجعل منها فضاءه الذي يوهل هيه عميقا لتشكيل حيوات شخصياته والثائياته الاثيرة، باتجاء تماثل نفسي، يتماهى فيه مع روح المدينة القديمة والجديدة هي آن، الا يحاول ان يصنع عبر هذه الثنائية أحساسا بان مدينته هي التاريخ وهى الجسر الموصل الى العالم الجديد الله خاصة في روايته الثالثة (القلعة البيضاء) التي تدور هي اطار تاريخي بين (عبد) من مدينية فينيسيا اشتراء سيده الشاب والتى تمكس ازمة صبراع الهويات وتعقدها من خلال متابعة ما تتمرض له حياتهما من تصادمات تتمكس على تشوش هويتهما مماء وهبذه الثانيات الصراعية ارهاصبات وعيه القلق في البحث والكشف والذي نجده ايضا في روايته (الكتاب الاسود) حيث يفتش البطل مدينة أسطنبول بحثا من زوجته واخيها نصف الشقيق الذي سيبادله الهوية فيما بعد!! وكأن مشكلة الهوية هي المشكلة الصراعية ألتى تؤرقه وهبو يعيش عالمه الاغترابي المتعدد الانتماءات

ان باموك يرسم عهر كل ضواغط وعيه الصراعي ملامع سرية لشخصية مدينته الاثيرة اسطنبول لانها رغم حزنها التاريخي وطقوسها الطاعنة هي الكان الشديم، ألا أنْ يجد فهها مدينة تتلَّمس روح التاريخ في حركته وصيرورته ههو يرسم في روايته (عائلة حودت بيك واولاده) التي يقارب فيها عوائم توماس مان عالما سرياً وعميقا للمدينة والبيت الذي تسكنه بطلته هاطمة في (حصن الجنة) ويكون هذا الحمن / المرفأ عالما تستقبل به احفادها والذي يمثل صيروتها وثاريخها المفتوح على عالم طويل من الذكريات الفضال عن أن هذا الكأن يمور هو الاخر بحيوات مثناقضة تحتفظ بنكهة خاصة لهذا الكان وتناقضاته وتحولاته في اطار انهيار ذاكرة المكان القديم ويزوغ ملامح المكان الجديد، ولمل أبرز ما يوظفه بأموك هي نسيجه الرواثي هو توتير همل الصدراع بين ثلك الحيوات المتاقضة في انتمائها ألى عوالم وزمأنات لا تسلم تفسها للزمن التاريخي والسياسي بمهولة..

وقى روايته الأخرى (الكتاب الأصود)

التى اصدرتها دار المدى بترجمتها العربية للمترجم عبد القادر عبد اللي ثمة ما يكشف عن عوالُم اكثر غورا هي طبيعة الشخصية التي يرسمها كتموذج للشخصية الصطربة الباحثة عن ذاتها ووجودها، فبطله (غالب) يبحث عن زوجته التي تركته مع رسألة قصيرة!! هذه الرسالة جعلته يلملم خيوطا متشابكة للبحث عن ثيمة فقدانها،، فهو يبحث عنها عند ابن عمها(جلال) الصحفى المروف والذي يترك مسوداته ويختفى هو الأخراا (غالب) بيدأ بقراءة جميع رسائل ومقالات (حلال) التي كتبها دون ان ينشرها هي كتاب أو هصل خّاص، تلبحث عن دليل على اختفائهما المشترك والذي يحرضه على الفوص في عالم المدينة التي يتماهى من خلالها في ألبحث الإيجاد معادل للبحث عن

الثانية تدر منا عالما متشابكا غزائيها المنابذ تدر منا عالما متشابكا غزائيها يهر ربالطعة فرقة الماضي، لكه يواجه هذا الشابك بالدنوع الى ماضانا فيمات تجلس مرية الميشا في المسلمة المسلم

جزء من جوهر البنية الداخلية للمدينة!! المدينة هي البطلة الشمولية التي تحتضن الخطوط الصبراعية، والتي يتحول عالمها المواني الي كتاب هو اشبه بكتّاب (الشفرات) الحاوي على حلول لالتباسات المني واسرار ابطاله العالقين تحث جلدها الممهق أن بأموك يعيد اكتشاف هذه المدينة من خلال الغوس فيها، يكشف من هويتها الحافلة بالتناقضين ماضيها القابع في زواياها وبين وعي ابطالها وعوالهم القلقة ألتي ننشد روحا اكثر انفتاحا وبمدأ عن روائح الثاريخ!! ولاشك ان قدرة باموك التصويرية وتوظيفه عنصر الحركة اتاحا له اكثر من زاوية لتأمل مدينته الاثيرة شهو عميق الانتماء اليهاذا لكنه بالمقابل يبحث من فضاءات اخرى لها بتجاوز الخط الوهمى المدود بين بنسني مضيق اليوسفور وكان هذا الخط هو رس اغترابي بين زمنين وعالمين، اذ هو يصطنع ممبر وهميا القاهياء لفويا منقل النص والحياة والكان من فكرة المتحف والتاريخ البي جركية

وهي ويايدة الاخرى (القلفة الاستطاع وهي ويايد ويقول الكرونان الكان المتازا المناطقة ويتم الما ويرحمها تن تقدي الما باستورد لهما الكان فالمأسود الما المناطقة ويتم الما المناطقة وين إليانا المناطقة ويتم المال المناطقة وين إليانا المناطقة ويتم هذا القديمة الكرانا المناطقة ويتم هذا القديمة الكرانا المناطقة ويتم هذا المناطقة ويتم هذا المناطقة ويتم هذا المناطقة ويتم يتماطقة ويتم المناطقة ويتماطقة ويتماطة ويتماطقة ويتماطقة ويتماطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة ويتماطقة المناطقة المناط

من ماهسوس متعالية يسشدها يكن موامل الصحر التي توسي كوناته برخر مر المسطر التي توسي كوناته برخر مر المسطر التحديد المن الدونية والمن المناته ا

أن واليسات باسرقاد تحمل مذا العهم بامتراز موسى على شرطية الالار بعث عن البرقال مشاله الاقرار بعث عن الدون المراقب المسالة الاقرار بعث عن وربعا حوار الدوات مسهدالان هذه الدؤات بابران يكتب دون هذه المسعيد أهو محرف بابران يكتب دون هذه المسعيد أهو محرف بنيد متفادات والدهارات الى القدامة السابية . مدرسة الاحراجية في مدينة اسطيلول تردن مدرسة الاحراجية في مدينة اسطيلول تردن مرجبات الاحراجية في المدينة المسابقة في المالة المؤسولة الا

فاعلامتلما هو مشروع شخصي كان يحلم به

منذ الصغر ليكون أشبه بدوستوفسكي!!

لقد ادخلنا اورهان باموك عالم الصراعي، وادخلنا مدينته الحية، وتمكن من أن يَحوّل ثيمة الكان من فكرة التاريخ الي حيوية الدراما الله هو يختلق الصراعات والشاقضات داخل الجسد المديني ليكشف عن مديئة حارجة عن (الطوعان) مدينة تبليل هيها اللغات والحيوات وتعد مجساتها لتلامس الانسان هي كونيته وانسانيته ومعارهه وبوبات عشقه، واعتقد أن هذا المشغل المحم الذي ادرك ساموك شمرانه واسترازه جعله .شبه بالساحر أو العراف الدي يصطبع اوهامه وتأملاته من اجل أن يكون لحظة اكتشاهه تلك هي لحظة الكشمة عن شفرة اسطنول تلك المدينة /المكن السي سحب ناموك من اجلها العالم ليجعله حوهر الشرق القابل للتماعل والشاركة والتنادل مع الاحر الفرب دون عقد

أن بأمورك المسلم، أدرك حجلورة وبدالته المسلم، أول مادوك المسلم، التصويري أنه يسمع مدينة المستثنية للكوري المسلم، المستثنية للكورية المسلم، المسلم، المسلم، المسلم، أول المسلم، أول المسلم، أول المسلم، أول المسلم، أول المسلم، أول المسلم، ال

ومن هنا على هور باموك مجائزة مين هو المجائزة مين هو المحائزة على المحائزة المحائزة المحائزة المحائزة المحائزة المائزة على المحائزة على المجائزة على المحائزة عجزة عجزة عالمجائزة المجائزة المجائزة

ملويلا ٠٠

الا كاتب من العراق



وتسيء إلى صورة الشعب الكزفي

اسم الفيلم كاملا "بورات، معرفة الإطلام الكرضية قد شاركت في إنتاجه لشاهفت أما من التحقيق المقاصدة الموسود و يتناول الكازاخستاني العظيمة بورات (يشوم بدورة الملقل الكازاخستاني العظيمة وبدورة الملقل المنافقة، ويبعدو الماضا بالون المنافقة، ويبعدو الماضا بالون المنافقة، ويبعدو الماضا بالون المنافقة، ويبعد الله عام أن وزارة كوهري أموه منا المتعاشرية بمنافقة المنافقة المنافقة

الحياثية والثقافية فيها ليعود بها إلى بلده كازخستان وينشر ما تعلمه. ويبدأ القيلم كما ثو كان وثائقيا، حيث النشيد الكارخستاني وصور الرثيس ومطاهر من الحياة في هذا البلد مع ظهور عناوين مكتوبة باللغة الروسية أو الكرخية، والمشاهد الأولى المصورة هي إحسدي الضرى الرومانية، تظهر بهرات بشاريه الكث وشعر رأسه المجعد وبدلته الرمادية التي ترافقه طيلة الفيلم وكأنه لا يملك غيرها وهو يقدم لنا أفراد عائلته بطريقة هزلية قاسية، ومن هولاء اخته التي شازت بكأس كازحستان للدعارة كما يقول، وزوجته السمينة ذات الملامع الرجولية، وتتكشف ثنا مقاصد الفيلم منذ تلك اللحظات ويسورات يغطى حدثا في القرية وهو مهرجان مطاردة لدمية تمثل اليهودي، وكيف يبدو رمزا للشرور.

في قرية جبلية قرر أن يصنع فيلما عن رحلته إلى أميركا، واستكشافه للجوانب

أميركما النحضرة والعالم المتخلف

منذ المشاهد الأولى لرحلة بورات إلى أميركا برفقة المنتج أزمات أو عظمت (الممثل كان دافتيان) تبدأ الكوميديا القائمة على المفارقة، فأمامنا شاب ريضي ساذج الملامح والحركات قادم من إحدى جمهوريات الاتحاد المسوفياتي الثي انضرط عقدها والتي تمثل حالة من التخلف التقني والاجتماعي كما يظهر الفيلم، ولهذا فيان أي صركة أو نامة أو تفكير ثبورات سيبدو غريبا عن المجتمع الأميركي، وهنا سيضحك الأميركيون والغربيون كثيرا هلى تلك المفارقات فيما يتحسر الكازخستانيون وأبناء العالم الثالث على التشويه الددي طال شخصياتهم. بسورات مشلا يعتقد أن الصعد في الفندق هو غرفته، ويعتقد أن كل البنساء الأميركيات المساشرات في الشوارع هن عاهرات ويطاردهن بالسؤال: كم تطلبين من

ناهيك عن لقطات فظيعة حد القرف مثل أنه يستمني أمام دمية بلاستيكية "مانيكان" معروضة في واجهة زجاجية لحل ملايس، ويتبرز في الشارع بل يفسل ملابسه





أحيانا بكون قد دس السبغ في النبضم ويرما غيره في إيداه رأيد في النبضم هذا الأمر نوع من التضليل؛ وقد، أوضح المبورة المخفية للعصرية الأميركية وللاسامية ايضاء فيما هم في الخطافر أند الذان وقاعا عن المهود،

من هذا التطلق التطنيلي يبد بورات من هذا التطلق التطنيلي يبد بورات المبكة التي وفيقة المبكة التي المبكة التي المبكة الترسية المبكة الترسية بعدما أن المبكة الدرسون يكون عليه بعدما أن يقلب موازين رحلته من أجل الحصول عليها أو مقابلتها على الأقل.

يسو الغيلم مصورا بكامرا فيبيو الديلم مصورا بكامرا فيبيو المدر المدر مينامات بعدم جدواء المدر كما لو أن جوان ومنتجه كما لو أن جوان ومنتجه عظمت بسيات بالمسور و الأخراء معهما، وهذا الأمر مينيا لمحرف معهما، وهذا الأمر مينيا المجول على كالمدر والتوليل المحول على كومينيا المؤلف والانتجام المحرف على كومينيا المؤلف والكفيرة المحافل على كومينيا المؤلف والكفيرة المحافل على كومينيا المؤلف والكفيرة المحافل على كومينيا المؤلف المحافل على كومينيا المؤلف على المحافل على كومينيا المؤلف على تطافيه، على المدائل علم مقدمة ولا ومؤلف على معهما، وهذا المجامية ضعمة ولا ومؤلف على المدائل علمة المدائلة على مشاهدية المعاملة على مشاهدة المعاملة مناهدة مناهدة مناهدة مناهدة مناهدة مناهدة المخافية مناهدة مناهدة المناسبة مناهدة مناهدة المخافية مناهدة المناسبة مناسبة مناهدة المناسبة مناهدة المناسبة مناسبة م

يمور ميارود الطريقة قد تضحك البعض وقد تجعل البعض الآخر يشعر البقض والتقرز أو عدم قناعة بها مثل الشجار الفيف الذي دار بين بجوار وهظمت وهما صاربان تماما، وتلك المفاردة المنعقة داخل أروقة الفندق، ومحاولة بيورات أختطاف النجعة باميار الدرسوين بوضعها في "ضوال"

ليس جديدا على المثل كوهبن هذه الكوميديا التهكمية فهو أساسا قادم من السرح الهزلي ويعرف البريطائيون جيدا بعرضه لشخصية (علي جي) أو بعض أعماله التلفزيونية

أثناء توقيعها كتابها، وخطاب بورات أمام جماهير الملعب وتحييته لبوش وطلبه أن يقتل كل المراقيين ولا يبقي حتى الحشرات...!

ليس جديدا على المثل كومين هذه للومين هذه من الكوميديا التوكيدية فهو أساء قالم الكوميديا في الكوميديا في ويراه البروطانيون المشخصية (عليه جي) أو المشخصية (عليه جي) أو المثلن بيض إلى الأقل التكثير ميضوات المثنى جنس إلى الأقل التكثير المثلوبات المشخصية المائية المثلوبات المثلوبات المثلوبات المثانية المثلوبات المثلوبا

احتجاج كازخستاني وأميركي أيضا

يمكن للتسفع الانترنت أن يجد الكثير مما كتب عن هذا الفيلم، ولكن الطريف في الأمر أن النقاد الأميركين تحمسوا لله، ومنح جالزة الجولدن

يرى عدد أأخر من الأميركيين أو القيلم فضح عنصريتهم ثجاه السود واليهود فيما اشتكى آخرون ظهروا في القيلم من أن كوهين التتج والمثل وفريقه الله خدعهنم، وأنهم لم يتوقعوا أن يُطَلُّهُروا في المتيلم بهنته المصورة العبيثلة، وهناك تفكير من جهات عديدة لرقع دعاوى الشائية ضد الفيلم وأصحابه: ولكن من جهة أخري وجد الكزخيون القسهم في وضع محرج، حتى أن رليسهم تورسلطان تارزيابيف قد صرح في موقع كزخي بالانجليزية يناهض الغيلم وشخصية بسورات بقوله: "أعزائي أبناء الشعوب الغربية: هناك غضب كبير هنه الأيام في كازخستان، فلقد جمل هذا الانجليزي السمى سأشأ ببارون كوهين بلدثا العظيمة أضحوكة عند بقية العالم... إن اسم بورات غير شائع أساسا عندنا، ثقد بدونا هى الفيلم شعبا سكيرا وقاسيا، ونسنا كذلك على الإطبلاق، فالشعب الكرشى شعب شغيل، وهم يعملون

ملوب، وريدًا باللي هنار التحمين هيما

طوياد وفخرون ببلادهم...
المؤقع ضم إيضا آزاء من قطاعات
المؤقع ضم إيضا آزاء من قطاعات
وشخصا المصورة التي ظفوروا قبها
وشحة ملمستان وضعه على القمصات
وشعه ملمستان وضعه على القمصات
ومادمة ضعه مثل (أكسر)، ورضة دعوة
وبالدمة شعه مثل (أكسر)، ورضة دعوة
وراسم شار بالأميانية المنافقة
المؤينية الأولية المصحفية الأدمانية لا أخدها
من المؤينية والغربيين الزياة
من الطياح،

الرومانيون أيضنا احتجوا لأن يورات صوور في إحدى القرى النائية وتم استفلال الريفيين ماديا ليظهروا في الفيلم، وضم قد شوهوا سمعة الرومانيين أيضا.





وغيرهاء

يقر على الخلاف الخلفي لهذا الكتاب كلمة منتبسة من هقالة كتبتها الدكتورة امنية امني في مسعيفة الجوروات لليون وتقول الدكتورة امنية في ذلك، والدر ولتيسي احد احدث الاسعاء التي الشخصت الى كتاب القصفة القصيرة في الاردن، وقد حظيت مجموعته الاولى باهتمام العديد من الشفاء ما ينتي بأنه سيكون من اقوى الاسعاء في المفهد الادبي الماصد في الاردن.

وبراي الككتورة امنية فإن كتابته تتسم بالجدّة والحدّة، وتكشف من تكن ملحوظ من تلقة العربية، بتجلي ذلك في تصامله غير المالية العربية بتجلي ذلك في تصامله غير المالية عن المالية والمالية والمالية والمالية والمالية والمالية والمالية والمحتفور ويحفر نصه في المائة والألم

بحثاً عن الرضاء من دوناً أن يسلك سيلاً ممتادة لتجارب سابقة. هكان القول بان الدكتورة أمنية قد لامست في علمانها الصواب، فهؤلف درقب أسوده يبدى متميزاً بين أقرائه ومجاوليه، وذلك من خلال اختباره العميق لغنامين قصصه، ولقنياته السردية.

ويسمى دادر رئيسياره المعدى المساهدة الواقع بالخواياء من خلال استخدامه ويسمى دادر رئيسي بأن يرخ إلى بالها في المعدة دعب هي لأصماء معقيقية هي تص خيالي كما هو الحال هي قصد دعب هي الشيخة، التي تبدأ على ممان الشعوء مرد قال أي رواد الطنائي لا تدخر طريقاً لامراة الا وتطاء يقدمك اليسري، او اليمش ان لم يسمن بدل الحال وكان ينشؤ في مضعاً صدياً يثيراً في ممن بدل الباءة بالزياج ومستخدمة

مند قائد الرعشة, وسعال التلقيح(ه مرهد. وعلى الرغم من ان صاحب رؤهب اسود، بيبالغ احياناً في التمام مع الحساب أو الشخصيات القصصية، وذلك عندما يحيماها بهالة لغوية. وتتلقضات الطبيعة تقوق طاقتها، مما يجمل القرائع يشمر وكان في الامر فدائلة المهية، فإن ذلك تم يهتع من كون قصص هذا الكتاب جاءت بلغة

جميلة، وإمكانيات تعبيرية مناسبة.

ويمتّمد المؤلف - من جملة ما يمتمد - تقنية كسر التوقع، كما هو الحال في القصة الاولى من هناه المجموعة، وهي القصة التي

مبلت عنوان طورية، وقعل عنوان هذه القصة يشي بمضويها. من جهد تائيد قران مؤلف هذه الجموهة القصمية يبدو واصا للتمامل مع تقنيتي الزمان والكان في القصن اما الزمان اقفد اخذ إبماداً متعددة. خاصة فيما يتعلق بالاستهاق والاسترجاع، بينما المادات الامادات بين الأمادات المبدر والامادي الفقوحة، كما حرص القاص إن يترك هذه الامادات لمبدر من طبائع شخوصها.

الصاعر ال يترك عندا المعامل عبر على سياسه المحاصمة . وقد جاءت قصص هذه المعمومة بضمير المتكلم، ممما يشير بوضوح الى ان القائص ينهل من ذاته، وأنه راغب في الاقتراب اكثر ما يكون

من المتلقية أو لمله يويد أن يكون ضفاة أما قارقه الفضوة. ولم يتخل القامن من ضمير المتكلم حتى هو يسدر وقالتم تشقر سنة، قلف بهيئنا ألى خجيدة ومقرين هاما، أن عشما كان هي المبتد الأولى من معرده يوسرد قصته على هذا التحو، هذا الواقف أبدأ . بأكانة قبل خصمة ومشرين صاماء جين ممتني امراؤ قلات أن البدأ . بأكانة قبل خصمة ومشرين صاماء جين ممتني امراؤ قلات أن التنب على معطم قلبي تلك التي خفيقها مماء فابينة الاستمال المساورة الاستمال بإحصاء يتخطيف أمام خذ ذات والتالي التين خفيقها مماء فابينة الدائمات غير المتهور، بل وغير الشفلتي بالزي ص.//

جملة القول، ان رُزِغْتُ اسْرُدَ، لُوَلْقُهَا دَلَهُ، رِنْتَهِسِي، مجموعة قصصية متهيدَة بُشِيرَهُ عَلَيْ الْعَلَيْ الْمُرْتِيلِي اِنْشَاحِ قصته باسِتَمران



عن دار ازمنة ثلنشر والتوزيع في عمان، صبرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بمنوان درغب أسوده الإلغها نادر رئتيسي.

وذات من الجمودة القصمية الثالية فإقلها، وذلك بعد مجموعة القصمية الالولى اللي حملت عنوان (السرير الحكام» كما ان الأولف القود عام ۱۹۷۹ بعدل في الصحيافة التقافية لتي ونف اسمية في سعج يسيم تصحيح تولمس جميلة من القصمي بينها، تورية، وشهرات الالرج ويصورية، وشهرات الالرج من المسرية عدرة من المسرية المسرية على المسرية على المسرية المسرية المسرية المسرية على المسرية المسرية المسرية على المسرية المس



والخصوصية، ثم المبدأ الواقعي، ثم شعرية النص الرحلي. وجاء القسم الثالث بعنوان: وخطاب المتخيل،، وضم فصلين، بحيث حمل القصل الأول عنوان «الحلم» وحمل القصل الثاني عنو ان «العجاليي». وقد ثالا هذا القسم من الكتاب قائمة بالصادر والراجع وملحق بيبلوغراهي.

ينهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن البشرية عرفت الرحلة باعتبارها فعلاً إنسانياً، في كل المراحل، وبأشكال مختلفة، حاملة تجارب وخيرات اختلط فيها اليومي بالمتخيل بتلويئات وإشارات دالة. ويمكن اعتبار القرن التاسع الميلادي بداية التأريخ للرحلات المربية المكتوبة مع اتساع دائرة التأليف في التصنيف وفي الرسائل التصلة بالسائك والمائلك وغير ذلك، فتعددت الكتابات الرحلية في مجالات ارتبطت بتخصصات مؤلفيها هي التاريخ والجغرافيا والأدب والخدمات السفارية وهي قروع أخرى مع أسماء واضحة وأخرى ملتبسة ما زال الفموض يكتنفها سواء في شخصيتها أو في رحلتها.

وقد تميزت هنه البداية - كما يقول المؤلف - بكونها مرحلة أولى ستمتد إلى حدود القرن الثامن عشر أو قبله بقليل؛ بما تضملته من مستويات ونصوص متنوعة ذات منحى تاريخي وجغرافي وإثنوغرافيء وما صاحب ذلك من اثار ذاتية لافتة للنظر.

ويرى المؤلف بأن السرد العربي يشكل صورة جلية لنمو الأشكال الشفوية المتحولة إلى نص مكتوب ينوجد في حقول شتى وسط كتب الأدب المتنوعة، مؤلفات التراجم والسير والطبقات، ونصوص المقامات والأخبان وكل التقييدات المحسوبة على التاريخ والجغرافيا الوصفية والرحلات، وأيضاً في مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام. وذلك ان عملية الانتقال من الشفوي إلى المكتوب سجلت بصمات أساسية في رسم تحول استراتيجي لبناءات مشتتة تحث معطف الشعر النافيء وأشكال صغرى لتأريخ الزمن وبعض أحداثه ضهن

وفي القصل الأول من هذا الإكتاب ينضب الوَّلف إلى أن النِّصِ الرجليِّ ينتسب إلى التراث النثرى بشكل عآم باعتباره سرداً ووصفاً يعمدان إلى صياغة مشاهد رؤيوية أو مروية أو حلمية تنحدر من ذاكرة ذات جنور في الواقع المادي.

نسق الكتوب.

وانتمماب الرحلة إلى العلوم الانسانية - برأي المؤلف - مسألة ممضدة؛ لأن الرحلة هي رحانت بحسب ثيماتها وأصناف رجَّالاتها .. تحولت من المعيش المادي أو الحلمي - الاستيهامي إلى نص تخيفي أساسه في الحالتين التجرية والخارجية، و والباطبية،، وهُبُا التِنوع يجعل الرحلة عصية على أي تأطير أولى، لكن البُظيِّر إليها من زاوية أخرى، وخاصة الجانب البنيوي، يَوَطَيح أَنُ الْعَيْاصِيرُ الْمُسْتَرَكَةَ بِينَ كُلُ هَذَهِ الْأَبُواعِ – الأهركال تظل وأحدة في تعددها تتعدّل أسلوبياء وتتخد أوضاها شش وَ إِلْسَيَاقَاتَ الْمُوضُوعَةُ لِهَاءِ لِنَا لَا يُتَخَلِّق رِجِلَةً مِنْ سِرِدٍ وَوَصِفَ وَتَعِلَيق من (الأبَّا) المحركة لِكِلْ هِذِهِ الشَّاهِ الدِّي وَإِكْرُوبِاتِ وَالتَّحْيِلَاتِ وَالأَجَادِمُ، هُمِا يَجِعل نَعِتَ نُصَلِ إِبْرِجِلةً؛ تَعِيمِيةٍ مَقِيِّلُوحِةُ عَلَى أَحَيِّمِالاتِ البِّنويعِ، وفي الهَصِلُ الثاني مِن القصيم الثِّاني يتبنِّي المؤلِّف الراي المقائل بأنَّ المكس الرحلي لفة وسيطة وليست بياشرة يويري بأن هذا النص قريب مِنَ السِّرودَ المُعاصِرةُ له أَلْنِي تَرغرعَ فِي حَضِيْهِا، وَارتُوى معها مِنْ تَفْسُنَ للعيل، وحَصُوصاً التأريخ، وأيام العرب، والوقائع؛ ولك أن الخِلْفِية النظرية الني يكتب بهدكل من المؤرخ والراوي والرحالة تعتمد الهائم يقين مرتبط بالأحداث والأخر والتات كها ترتبط بطييهة الأبراك والتسجيل والتقرير والإخبار وعلاقة السارد بوسيطه اللغوى السرد

من دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، صدر كِبّاب جديد بعثوان؛ والرحلة في الأدبيا المربي؛ التنونس البات الكتابة ، خطاب المتخيل، من بالبهم البكاور شِعيب جليضي.

يقع الكتاب في ((١٧٩) جنفحة، ويضم مشدمة ومدخاذ وداددة السدود جيد حاء الفصيل الأول بمتوان: ،تجنس الرحلة،، وضمن دلالة فصول هي الرحلة: المهوم والأسس، وبن المتصدرالي الثانية والأتواع ومرجع المين والداكزة

والد حمل القنسم الثانق عنوان والبات الكتابية في اللص الرحمي، وساء في جميدة فصول مي عيات النفن الرَّحلي، ثم السرد ويبية الجملة ثم البناء





«Aliity privilly»

للدِكتور «ابراهيم غييش»

بدهم من أمانة عمان الكبري، صدرت مؤخراً رواية جنينة بعلوان: «كالنات وكرنفال: برق ورعد، غؤلفها الدكتور ابراهيم غبيش.

والحقيقة أن غلاف هذه الرواية يحدم قارق، فهي ليست رواية واحدة، وإذما في هذا الكتاب روايتان، الأولى بعنوان دكائلت وكرفقال، وجاءت في الصفحات من ٥-٣٠، والثانية بعنوان دبرق ورعد، وجاءت في الصفحات من ١٣٠٨/١

بسون مروق ورعمه، وهدوت عن المصحفات من ١٣٠٩٠٠. ولمن لالك يشير بوضوح إلى الخطأ في غلاف منا الكتاب، ولحن لا تدري ثلاة سكت المؤلف عن هذا الأمس والذا لم يكتب على غلاف كتابه دروايتان، بدلاً من دروايذ، وهو الأمر الذي يضر بهذا الانجاز الايداعي لبلغ الضرر.

وإذا تجاوزنا هذه السألة فإن الرواية الأولى في هذا الكتاب كما الرواية الثانية من حيث الشخصيات المورية، فالشخصية

المحورية في كلا الروايتين شخصية مثقفة ومناضلة، وتقدمية، وتنتمي إلى تنظيم سياسي ممنوع، ثم لا تلبث أن تدفع ثمناً باهظاً لهذا الانتماء.

هني كالنات وكرفتال، ذجه الراوي بهلك سمات هدمية متعدد منها كونه مثقفاً، ومنها كونه يتعاطى الخمن وتبرز سعات شخصيته من خلال علاقات بمسئوته الايطالية، والسها أوهي، الثلك نجمه يقول، تثانت هالاقتي بمسئوتها، والإيطالية أوهي، اسيح شاك من يهتم بي وأهتم به بشكل أو يأهن غرف المثنية والوسيقي. كانت تتصل بي بالتلفون بوميا تقريبا يونتقي مرة أو مرزي اسهوميا، أقوم بدعوتها مرة، وتقوم بدعوتي مرة اخري مرابع مرابع.

كما ان هذا الراوي يجد هي نصبه هوي للتقاليد الغريبة روغه! لالندماء هي الحصارة الفريبة والتعايش ممها: محالات كاسين من التبيد الأحمد لي ولاؤهي شوينا وانتشيئا، فعت بمراقستان يجروزة منفطت نصب لأبدي هادا، وكات قد حكيث لها حكايتي الخاصة الناء رحلتنا الجبلية، أقصد علاقتي بزوجتي السابقة روضنا من تلزيطي، لكن بدين الفاصيل سريم".

ولجد، واوغي، تتماطف مع الواوي على الرغم من انتمائها لحضائرة ثان علاقة معقدة والمائلة مع حضارة الراوي، وهمرت أنها تماطة معين معتبدة والملتش كلوبار التشهيا بالتينية والميتبد والتهيئة الباستاء والمدت واحضار إجاجة توبيد مصلي، هريئة للبلاً والتهيئة الباستاء والمدت واحضار إجاجة توبيد مصلي، هريئة للبلاً والتهيئة الباستاء والمدت واحضار إجاجة الوبيد المحافظة عن المسلمات المداوية و التي الراقص، تم المحركيف توقفتا عن واصطنا الهاديء،

ضممتها إلى صدري، وانتشيت بقبلة ساخنة، ص ٢٨٠ ، وفي الرواية الثانية جريق ورعد، فجد السرد بضمير التكلم، كما هو حال الرواية الأولى، ولما الكاتب قصد من هذا تقريب الشخوص والأحداث من نضر القارىء.

كما أجد الراوي في مرق ويضه ينشمي إلى تنظيم وسيت تم يكن له أس سياسي، وقد أصبح جزماً من هنا التنظيم وحيث تم يكن له أصداء من خارجه سوى مسيقي واحد؛ لذلك تجد الرواية لتبدأ على هنا التحوية ولاينا المرابعة الوحية من خارج التنظيم، ومنات عليه في التابية التجارة، وقتت طالباً في الدوامعة الأورية، كان طالباً في كلية التجارة، وقتت طالباً في خلية المرابة ملية، كان يسكن هي في جيل اللتي في قبل الحواة. طالباً ما نستقل في جيل اللتي في شيل الحواة. طالباً ما نستقل الدولة. طالباً ما نستقل الدولة. طالباً من المناقلة الدولة. طالباً من المناقلة الدولة. طالباً من المناقلة الدولة. طالباً من المناقلة الدولة، طالباً من المناقلة الدولة، طالباً من المناقلة الدولة، طالباً من المناقلة الدولة، طالباً من وسط الطالباً من المناقلة الدولة، طالباً من المناقلة الدولة، طالباً المناقلة الدولة، طالباً المناقلة الدولة، طالباً المنافلة المناوسون، المناطقة الشابسون، المناطقة الشابسون، المناطقة المناط

والراوي هي هذه الوياية مثل الراوي هي الرواية السابقة يجد في الخوابة السابقة يجد في الخوابة السابقة يجد في الخمر سلانا ومهوية لذلك توفي مدينة ولها المفاريم ليلار مطمت بالبياب المفاريم ليلار المشعوب الضابق المفاري وخللت . رؤائل كلر يطؤون الباران المشعوب المفارية وخلات المنافقة عاماً فارغاً عامرة عاملة وأخراً عام كاناً فارغاً عامرة عاملة والمؤافزة المفارية وكلمت أن أخرج، حينها الفسح لي رجلان المفارية المفارية المفارية بوعلميان طبيعاً الهابة المؤافزة المفارية والمفارية ولاراميل البيرة مراكزة المفارية ولاراميل البيرة مراكزة المفارية ولاراميل البيرة مراكزة المفارية ولوراميل البيرة مراكزة .

جملة الفرق اهي هذا الكتابات ما يستحق القرارة وهي لفة الكاتب وأسلويه ما يغري الباحث باللرراسة والتحليل، لكنتي اعيد التنكير بأن ثبة خطأ وقع هي انفلاف الذي كان ينبغي أن يشير صراحة إلى روايتين وليس رواية واحدة. وعلى الرغم من ولوج الكاتبة الى عالم النصوص المدروسة دون مرجعيات مسبقة، وذلك من خلال قراءتها التطبيقية لهذه النصوص، فقد استطاعت ان تقف على قضايا نقدية مهمة في قراءتها التطبيقية

ومما يلفت النظر ابتعاد الكاتبة عن القوالب النقدية الجاهزة التي دأب بعض الباحثين الباسها للنصوص؛ اذ تنظر الكاتبة الى كل نص من النصوص المدروسة بما يحتويه من ممكنات التعبير، ويما يحتمله من تأويلات، ويما يحمله من رؤى للحياة والكون والوجود والانسانية دون ان تُكرهه على شيء ليس فيه، او تُلبسه ليوساً ليس له.. والمؤلفة في هذا كله عميقة الرؤياء ثاقبة البصر والبصيرة،

وقد استطاعت الكاتبة ان تنظر في القصة الاردنية المعاصرة بعين المتابع لتفاصيلها، واجيالها، وتياراتها، وابعادها المضمونية والفنية والفكرية والرؤيوية، دون مفاضلة او انحياز.

ومن المُفيد هذا أن نذكر العناوين التي احتواها هذا الكتاب، لأن فيها ما يشي بقدرة الباحثة على التقاط العناوين الناسبة للنصوص المدروسة، وهذه العناوين هي: التفاصيل المملة اذ تشكل مادة القص، ادانة قوي الهيمنة التي تغرب الأنسان عن ذاته، الذات اذ تتشظى كالمرآة، الموت بطلاً من خلف الستار، واقعية سردية تُوظف المعيش واليومي، النضيج الفني وتحولات التجرية، فتنة الملاقات البهمة بين الموت والحياة، صدمة النهايات غير المتوقعة، تجليات الموروث والبيثة الشعبية، الثوت بوصفه نوماً هادئاً، قصص تستدك اخرى، الأنثى اذ تقاوم تسلط الرجل، تشيؤ الإنسان في واقع فانتازي، التجريب اغراقاً في التفاصيل، مصير البشرية في عالم اهتراضى، العلفولة والكهولة إذ يتبادلان الادوار، نضض الغبار عن التجارب المنسية، رصد خيبات الانسان، للنذ السلطة بسحق احلام ضحاياها، تصوير

سردي للأخفاقات الماطفية، توظيف الموروث في بناء النص السردي، تصارع الوعى واللاوعى، وقع الخطى الذي يقود الرأة الى مشاعرها الدفينة، واخيراً: اقاصيص ترصد الخسارات العاطفية.

اما عن كتَّاب وكاتبات القصة الذين تناولتهم الباحثة في كتابها، فهم: عدى مداذات، خليل السواحري، يوسف شمرة، هند ابو الشعر، سليمان الأزرعى، محمود الريماوي، جمال ابو حمدان، عزمي خميس، نايف، النوايسة، بسمة السنور، ياسر قبيلات، جميلة عمايرة، احمد النعيمي، حزامة حبايب، مفلح العدوان، جواهر الرفايعة، خليل قنديل، سامية عطموطاء محمد طحيمر، اميمة الناصن يحيى القيسى، حنان

شرايخة، محمد جميل خضر، وسميرة ديوان. وتنهب المؤلفة في مقدمة كتابها الى الحديث عن الموقع المتميز الذي تحتله القصة القصيرة في المشهد الادبي العربي، فهي قد تمثل المنجز الاهم في هذا المشهد، وعليه فقد تكون النوع السردي الأكثر تعبيراً وملاءمة للواقع الاجتماعي والثقافي، من جهة، والأكثر استجابة تشروط الانتاج الثقافي العربي والياته من جهة اخرى.

جملة القول: ان كتاب: والخروج الى النات: مقالات في القصة الاردنية الماصرة، الألفته هيا صالح، يعطي صورة حقيقية وواقعية للمشهد القصصيِّ، في الأردن وإذا كان المشهد القصمين الأردني صورةٍ من صور المشهد القصصى العربي، فإن القصة القصيرة العربية درة من درر الابداع العربيء



عن دار نارة للنشر والتوزيع صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الخروج إلى الذات» من تأليف الباحثة

الأردنية هيا صالح. يقع كتاب والخروج الى الذات؛ مقالات في القصة الاردنية الماصرة، في (١٨٦) صفحة، ويضم اربعة وعشرين عنوانا تناولت الباحثة من خلالها جملة من مبدعي ومبدعات القصة القصيرة في الأربن.

ولمل اول ما يلفت نظر قارئ هذا الكتاب تلك اللغة الجاذبة المنتقاة بعناية، والتي استطاعت المؤلفة ان تمزح من خلالها بين عمق الفكرة ووضوح الرؤية، وهي ثغة اقرب الى روح الأبداع منها الى ثغة اثبقد الادبي.

+ كاتب وأكاديمي أربكي ahmad_nuaimi@yahoo.com





الكتابة الشعرية البديدة

قرال القصيدة العربية التي تخطت مرحلة الستينيات في القرن العشرين، مسكونة بهواجس التنقل
 كال (قرارات شعرية) على ذلك القرار الذي التج في الحقبة الستينية، وهي حقية، غير متمكنة من دقتها
 التوثيقية لبنايات الانفجارالكبير في منحى سير القصيدة العربية، ومختلف على تفاصيلها، الى يومنا هذا
 بطريقة ساذجة.

وشتي شعراء ما بعد تلك الحقية، أو من استلهموا فضاءاتها، في الرؤية والبناء والمضمون احيانا، هم اصحاب السيادة في الشعرية العربية، وهم أصحاب الفضل في إعادة صياعة المشروع الكبير لانتاج شعر عربي جديد ومختلف.

لم يتخطئهم بعد شعراء السبعينيات والثمالينيات والتسمينيات، وما جاور هذه الحقب التي تبدو في تراكم التجرية المعربية العربية غزيلة, وغير مقتمة في تنفائها واستلهاماتها الباردة. لذا فهي غير مؤارة، ولم تقدم في حراك الفضل الضمري المربي ضيئا .

لقد حقق الزمن السنيني العربي هضائل انتقائه بالوهي الثقافي العربي الى مرحلة جديدة، بفضل تنوع الثاغ التقافي أنذاك وتجانباته السياسية التيقظة بكل حواسها للحوان ولانهماك اصحاب هذا المشروع في سجالات فوهية حول مصير الأماء ويفهنتها .

وفيما بعد استسلمنا لأقدرانا..

مات الرواد.. وامحت اسطورتهم من الاذهان، بل إن هجمات شرسة من مثقفين سطحيين مارست قتلهم، مستخدمة كافذا الاسلحة، التي ازهق في مجالها حلم الثقافة العربي بالخروج من نفق السكولية والمجز.

رهايه.. فقد كان تحبيب الشعر العربي ان ينهب الى زمن منحما، وأن لتفكك مشيئته، وينهار انهيارا مدويا، وإن يكتن زمام الإمساك على القصيدة أو على الشعر : حتى احتلت الرداءة نصف الساحة التي كان الشعر يحتلها في وعينا، وقلت النصف العربية

فصارات القصيدة التي تقترب من هم انساني عام.. غير مرغوب فيها، والقصيدة التي تحارب على الجبهة، محرمة، وإذا تجرأ عامر وناغى طفله يطلق عليه الثار، بالباشرة، وإذا هفت روحه الى التاريخ تستلهم بعض مناخاته. يصبح عاريا من ملايس

لقد خطف بعض المتشاعرين واصحاب النظريات التي تستمد قوة وجودها من قوة الهديان الذي يطفو على السطح، الشعر العربي الى متاها: اصبح عجزنا واضحا في فك رموزها.

ويعدهاً.. اختفت القصائد الجميلة التي تحرك فينا الانسان، وتمنحه ياقوتة الحب، او أرق الفقد، فلم يعد هناك قصائد يمكن أن نبعث بها الى حبيباتنا وامهاتنا .. ومعتقلينا ..

ان من يتضحص ديوان الشعر العربي بعد رحيل الرواء سيقف على رؤوس اصابعه من الرعب، فالقليل من القصائد بقيت تتغنى بالوطن، او تتربم بالأم، او تهجو نظاماً سياسياً فاسدا، أو ترجم الجهل الذي نرتج فيه..

لا أتجنى على الشعراء الذين ينعتون القسهم بشعراء الحداثة، واكتني وانا أتقصص عا يصلني من دواوين؛ تبعضهم، تهجم علي الاستلة، اين الشعر، اين الحياة التي تتزاحم بين سطور هذا الورق.. اين الحب.. اين الاله...

تبعضهم، تهجم على الاسلاء اين الشعر، اين الحياة التي تتزاحم بين سطور هذا الورق.. أين الحب.. اين الألم... أين كل تلك الاشياء العدية التي كانت تؤرقنا وتحن نلمس ديوان شعر.. اين 9 لم تعر الكانة الشعبية المستقدم على المستقدم المستقدم المستقدم المستقدم المستقدم المستقدم المستقدم المستقدم الم

ثم تعد الكتابة الشعرية الجديدة تثير فينا عواصف الأشتهاء، وماتت فيها وقدة الرغبة التي تنهضنا من اسرة الخمول للالتحاق في مظاهرة صد الفساد.. وكان هناك من خدر الشعر العربي وحقنه بالهيروين.



